

# مدخل في قراءة الحداثة

بقلم الأستاذ الدكتور عبد الملك مرتاض

وقد رأينا بعض من لا يدقق في استعمال العربية يلبس «الحداثة» بـ «المعاصرة». ومن الواضح أن المعاصرة لا تنصرف إلا إلى مجرد الشيء الذي يعاصر دون أن يكون بالضرورة مشتملا على عناصر الحداثة، متسما بسماتها. فقد تكون القصيدة المعاصرة مثلاً ما يقوله هذا الشاعر أو ذاك، على عهدنا هذا، ولكن دون أن يكون الشعر المقول حديثاً بالضرورة. فكأن المعاصرة، في تصورنا، لا تنصرف إلا إلى الدلالة الزمنية وحدها، ولا تكاد تحمل شيئاً من معاني الفلسفة والفكر والأيدولوجيا. على حين أن الحداثة ذات مفهوم فلسفي حضاري فكري جمالي أيديولوجي معاً. فكأن الحداثة مفهوم يمثل خارج إطار الزمنية بمعناها الضيق. وقل إن مفهوم الحداثة يمثل داخل إطار الزمن (إذا سلمنا بتسلط هذا الزمن على مصاحبة وجود الأحياء والأشياء)، ولكن دون أن يكون هذا الزمن بالضرورة مقتصرًا على الزمن الراهن، والعهد الحاضر.

الأصل في «الحداثة» مصدر فعل «حدث» الوارد في المعاجم العربية بالمعنى النقيض لـ «قدم». وقد استحدث هذا المصطلح النقدي ليقابل الاستعمال الغربي (Modernite) طورا، و (Moder-nisme) طورا آخر. ولم يلبث هذا المصطلح أن استعمل في النقد والفكر العربيين المعاصرين فكثر الكلام من حوله، ولم يبرح يثير الجدل الحاد بين الناس.

والحق أن الحداثة ضرب من الموضة الحضارية العامة التي لا تنحصر في الأدب والفكر وحدهما، وإنما تنصرف إلى سائر مجالات الحياة: ابتداء من تسريحة الشعر لدى السيدات، إلى موضة تفصيل الملابس، إلى تفصيل أشكال السيارات والآلات والأجهزة المختلفة.. فالإنسان، منذ كان، يتطلع أبداً إلى التجديد والتحديث، والتطوير والتغيير. ولا يفضي تغيير الشيء وتطويره، في أغلب الأطوار، إلا إلى تحديثه، أي جعله يتواءم مع متطلبات الحداثة.

وقد أطنب ابن قتيبة في كتابه «الشعر والشعراء» حول هذه المسألة فقرر أن كل حديث يصير قديماً، كما كان القديم في عهده حديثاً. لكن فكرة الحداثة لم تعالج وتبلور في النقد العربي القديم إلا في أوائل القرن الثالث للهجرة حين سلك أبو تمام مسلكاً في نسج الشعر لم يسبق إليه، فاعتاص شعره على إفهام الناس حتى قيل له: لم لا تقول ما يفهم؟ فأجابهم الطائي على البداة: ولم لا تفهم ما يقال؟ ولعل كل إشكالية «الحداثة العربية» تنطلق من هذا الموقف، ومنذ زهاء اثني عشر قرناً، وهو: هل يجب أن نكتب ما يفهم، فنيسر على الناس أمورهم، أم نكتب في شيء من التعمية والغموض فنجعل القراء يسهمون في عملية الكتابة بملء الفراغ، وباستحضار النص الغائب، وبتمثيل الصورة المندسدة فيما بين السطور، وبإدراك، إذن المسكوت عنه؟!.. وكل الاختيار هنا، المدرسة التقليدية تميل إلى البساطة واليسر والوضوح ومراعاة المنطق في معالجة الأفكار، بينما المدرسة الحداثية (ويجب أن ينصرف الوهم هنا إلى الكتابة الأدبية)، ونحن الآن نطلق الكتابة على الإبداع بأجناسه المختلفة «القصة - الرواية - الشعر..» والنقد معاً، وذلك على أساس أن الكتابة في الحالين هي كتابة، حيث اغتدى النقد الحداثي، أو النقد الجديد، امتداداً للكتابة الإبداعية، فهو إذن، أيضاً، إبداع..). تجنباً للتعقيد، والتعمية، والإبهام، والعبث، ومحاولة التعامل مع الخيال بسلوك جديد، وخصوصاً لدى التصوير الفني.. وقد ينصرف معنى العبث إلى سيرة العمل باللغة، ومحاولة تحميلها معاني جديدة، وتفجير قواها الباطنية في محاولة لشحنها بالدلالات التي لم تعهد فيها من قبل،

من أجل ذلك يمكن أن تنصرف حداثة الشعر مثلاً إلى صورة بديعة تتجاوز حدود مكانها، ومدى زمانها في بيت، أو في قصيدة قد تعود إلى عهد الجاهلية الأولى. وقد سمعت المستشرق الفرنسي أندري ميكائيل يردد في محاضرة له ألقاها بجامعة وهران، منذ زهاء عشرين عاماً: بيتاً للبيد ويقول معجبا به: هذا بيت حداثي جداً.

وإذا انتهى بنا الأمر إلى اصطناع صفة «الحداثي» فإننا نؤثر أن تكون الصفة أو النسبة (أو الإضافة كما كان سيبويه يطلق عليها في كتابه)، إذن، إلى الحداثة حدثاً، وذلك كيما لا يلتبس الأمر بين الحديث الذي ينصرف مفهومه، غالباً، مثل المعاصر إلى اعتبار معنى الزمن وحده الذي ينصرف إلى ما بين الوسيط والمعاصر لدى المؤرخين (بشيء كثير أو قليل من التجاوز في الاستعمال - وبين الحداثي الذي نود أن نجعل مصطلحاً قادراً على التسلط الزمني فيعود إلى الوارد، كما يستقر في الحاضر في انتظار تسلطه على ما يستقبل من الزمان. والتسلط الزمني هنا ممزوج بالتسلط الحضاري، وقد شاع في الفكر العربي الحداثي أن عبد القاهر الجرجاني، في كثير من تنظيراته البلاغية والأسلوبية، وربما السيمائية أيضاً، حداثي، مثله مثل ابن جني في تنظيراته اللغوية (علم الاشتقاق) والنحوية، وهلم جرا.

وقد كان النقاد الأوائل ورواة اللغة، ابتداء من نهاية القرن الأول للهجرة يطلقون مصطلح «محدث» على ما نطلق عليه نحن اليوم «حداثياً». وكان المحدث ربما اتخذ لديهم صفة تهجيئية إلى أن قال أبو عمرو بن العلاء مقولته الشهيرة: «لقد كثر هذا المحدث حتى هممت بروايته».



والبساطة في الكتابة بحيث إن الكاتب يسجل على القرطاس، لدى عمده إلى الكتابة، كل ما يرد على خاطره، وكل ما يضطرب بخلده، أو قل: كل ما يؤمن به هو، لا ما يؤمن به الناس. واجتهد في أن يسجل ذلك في أشعاره، كما سجل مواقفه، ودفاعه عن «السرالية» (التي تعني بالفرنسية: «ما فوق الواقعية» أو «ما يتجاوز حدود الواقعية») في كتاب تنظيري صدر في مطلع الأعوام العشرين من هذا القرن بعنوان المذهب نفسه (السرالية).

ثم لم تلبث أن انطفأت شعلة هذه النزعة الأدبية، وذلك قبل حلول الأعوام الثلاثين من هذا القرن على الرغم من أن طلائع حركة الكتابة الحداثية امتدت من الشعر إلى الرواية، ومن فرنسا (مارسيل بروست، وأندري جيد...)، إلى الولايات المتحدة الأمريكية (دوس باصو، وجيمس جويس، وهمينغواي...)، إلى بريطانيا (فيرجينيا وولف...).

وفي عقابيل الحرب العالمية الثانية، وتحت هيمنة النزعة الوجودية التي كان يتزعمها في فرنسا، أكثر الكتاب الفرنسيين مقروئية في الخارج، وهو الكاتب والفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر، وتحت بقايا تأثير نزعة الواقعية الاشتراكية، والنزعة النفسية.. نشأت حركة للكتابة ثارت على كل القيم الفنية، والتقاليد الإبداعية التي كانت سائدة على ذلك العهد، وخصوصا على مستويي الكتابة الروائية، والكتابة النقدية (أما حركة الشعر فقد كانت باكرت التاريخ، كما سلفت الإشارة إلى ذلك انطلاقا من سنة ١٩١٦ إلى منتهى الأعوام العشرين من هذا القرن). فظهر ما عرف تحت مصطلح «الرواية الجديدة» التي نشأ عنها ما أصبح يعرف تحت مصطلح «النقد

ونسجها نسجا جديدا قد يخرج عن مألوف الأسلوب الشائع (الانزياح).. كما قد ينصرف إلى «إيذاء» اللغة بالخروج عن المألوف في صياغتها التقليدية بالتقطيع الأسلوبى، وبالتوليد اللغوي، وبالانزياح الدلالي.. كما قد ينصرف العبث، أيضا، إلى مستوى المضمون الساخر، والتمرد على القيم المألوفة بين الناس، ومحاولة إنشاء عالم جديد.

وقد كانت الحداثة الغربية انطلقت مع ظهور الشكلائية الروسية أثناء الحرب العالمية الأولى، ولم تلبث أن ظهرت أثناء ذلك، الدادوية في سويسرا (والدادوية نسبة إلى «دادا» وهي كلمة تعني في لغتهم الحصان بلغة الأطفال). والدادوية نزعة ساخرة لا تعترف بأي قيمة على الأرض، فكأنها من هذه التوجه، ولمن يطولهم وصف الأشياء، نزعة مادية إلحادية. وقل إنها نزعة تتجاوز الكفران بقيم السماء، إلى التمرد على قيم الأرض. وقد بلغ اليأس والقلق بالحركة الدادوية إلى أن أعلنت، دون ورع ولا حياء، إنها تبصق على الإنسانية. ومن الواضح أن ظهور هذا المذهب المتمرد العايب إنما كان نتيجة للقلق واليأس اللذين أصابا المفكرين والمثقفين في أوروبا جراء ويلات الحرب العالمية الأولى.

ولم يلبث الشاعر الفرنسي، أندري بروتون، أن حاول التلطيف من غلواء هذه الحركة، وحولها من موقف ناقم من الإنسانية إلى مجرد نزعة للكتابة تثور على القيم الفنية والجمالية التي كانت سائدة على عهده، ومنها قيم الواقعية «الاشتراكية» وواقعية الروائي الفرنسي الشهير فلوير في روايته «مدام بوفاري» (أي: السيدة بوفاري) خصوصا، فنادى بضرورة التزام التلقائية والصدق

كائن حي عاقل ناطق قوامه لحم ودم وعظام، يولد فيموت.

ومن هذه الرواية يتولج الضعف إلى معظم الكتابات النقدية العربية التي نهضت من حول الكتابات الروائية.

وجاءت الرواية الجديدة فرفضت هذا الوضع: رفضت التاريخ (الكتابة التي تعالج المشاكل الاجتماعية، والقضايا اليومية للإنسان..)، كما رفضت الإنسان ضمناً (فعمدت إلى الحد من غلواء الشخصية في الرواية، وإيذائها، و«العدوان» على ملامحها، وعدم الاكتراث باسمها حتى أنها قد تكون في بعض الكتابات الروائية (كافكا - على الرغم من أنه لا يصنف في كتاب الرواية الجديدة) مجرد رقم، وربما كانت في بعض الكتابات الأخرى (عبد الملك مرتاض في رواية «حيزية» مجرد حرف.. ولم يعد الحدث في الرواية الجديدة حدثاً مستتباً من واقع التاريخ، ولا من صميم المجتمع، وإنما أصبح الحدث مجرد خيط واه يحاول أن يربط أجزاء النص السردي غير المتناسكة (غياب ما يُلحق عليه في الرواية التقليدية البناء «الحبكة»، والتي لا يربطها إلا نسيج اللغة.

ولم تعد اللغة أنيقة رشيقة، والأسلوب رصينا جميلاً، وإنما أصبح الروائي الجديد يزعج اللغة، ويؤذيها، ويحاول تدمير بنيتها عمداً، ويلعب بها، يلعب بها ليقنتها كلعب القط بالفأر، وقد يلعب بها في شيء من الحنان فيرتد اللعب ملاعبة، والإزعاج مناغاة، والإيذاء مغازلة. كما أن اللغة لم تعد وسيلة للتعبير عن هواجس الشخصيات وعواطفها ولواعجها، وأداة لتطوير الحدث عبر زمان متسلسل التعاقب والحدثان، وفوق مكان محدد بالجغرافيا، وإنما اغتدت غاية في نفسها

الجديد». وقد تواكب النقد الجديد مع الرواية الجديدة وظلا قائمين في فرنسا إلى يومنا هذا.

وبينما ثارت الرواية الجديدة على ما كان سائداً من أصول بناء الشخصيات وملاحمها، واحترام التسلسل الزمني الراكضة فيه، أو الظارف لها، ومعاملة كما يعامل الزمن التاريخي واحترام الحيز، ومعاملة كما يعامل المكان الجغرافي، واستعمال لغة أنيقة، وأسلوب رصين لتبليغ الرسالة للقارئ، وهي الرسالة التي كانت تنهض على تصور منطقي للحدث بحيث كأنه واقع تاريخي محض في بنائه، وانصهاره، وتمظهره، وتجليه.. فكان الخطاب الروائي يواكب وجهاً لوجه، أو جنباً لجنب، الخطاب التاريخي ويمضي في ظله حتى يكاد يمتزج به، ويذوب فيه (الرواية التاريخية). ومثل الرواية التاريخية، الرواية الاجتماعية التي يمثل بعضها في كتابات نجيب محفوظ الروائية التي قد تمثل العصر الذهبي للرواية العربية الكلاسيكية بكل معطياتها الفنية والجمالية والاجتماعية والحضارية. فكان الكاتب الروائي كأنه موكل بكتابة تشبه ظل التاريخ، أو شبحه، أو صورته. فكان النقاد التقليديون يتعاملون مع هذه النصوص من موقع الخطاب النقدي التقليدي، حتى تساءل بعضهم، كما يذكر ذلك طودوروف وديكرو (معجم موسوعي لعلوم اللغة): متى ولد هملت؟ (إحدى شخصيات شكسبير)، فكانوا يعاملون الشخصيات، إذن، وكأنها أشخاص، بل نجد معظم النقاد العرب المعاصرين يلبسون مفهوم الشخصية (Personnage) التي هي كائن من ورق بمفهوم الشخص (Personne) الذي هو

الجديد من الكتابة الحداثيّة. ذلك بأن ما ورد من تنظيرات سارتر مثلا في كتابه الشهير «ما الأدب؟» لم يعد يعني كبير شيء لدى النقاد الجدد الذين جاءوا إلى نظرية هيولييت تين الثلاثية العناصر التي كانت لا تبرح قائمة في معرفيات النقد الاجتماعي فهاروها، رافضينها جملة وتفصيلا (ولنذكر بأن العناصر الثلاثة هي تأثير العرق، وتأثير البيئة «المكان»، وتأثير الزمان «التاريخ»). وعلى الرغم من أن ابن خلدون كان تحدث عن مسألة تأثير البيئة في مقدمته زاعما أن بيئة المناطق الحارة لا تظاهر المرء في النشاط الذهني والعضلي معا، وتفضي، غالبا، إلى الخمول، فإن أحدا من النقاد العرب لم يحاول بلورة هذه الفكرة ومناقشتها، والمسألة عن إمكان تطبيقها في قراءة الإبداع.. وإنما تين هو الذي بلور فكرة البيئة وجعلها جزءا لا يتجزأ من أي عمل إبداعي فربط الإبداع بالجغرافيا، على حين أنه أمعن في هذا الربط فامتد به إلى التاريخ أو الزمان، فلما جاء النقاد الجدد رفضوا أسس هذه النظرية من أصلها، ونادوا بعدم ارتباط الإبداع بالمكان والزمان، بل العرق، ورفضوا المرجعية الاجتماعية التي لهج بها أصحاب الواقعية الاشتراكية حين استنبطوا أفكارهم من المادية التاريخية التي روج لها كارل ماركس، ورأوا أن النص لا يحيل إلا على نفسه، ولا يتحكم فيه شيء إلا لغته، وأنه لا حقيقة على الأرض توجد خارج اللغة الأدبية.

ولم يبرحوا يُمعنون في هذه التجديدات حتى رفضوا أن يرتبط النص بمجمعه، بل بصاحبه أيضا. وعدوا المؤلف تفصيلا غير مجد (بول فاليري) فقرروا أن المؤلف (المبدع) لا صلة له ببشريته المركبة من لحم ودم وعظام (طودوروف وديكرو)

بحيث لا يوجد، أو لا يكاد يوجد، شيء خارجها على الإطلاق، كما تزعم الرواية الفرنسية الجديدة ناطالي صاروط. فعمد الروائيون الجدد إلى ألوان لا تعطي من هذه الألعاب اللغوية بحيث تراهم طورا يقطعونها تقطيعا، وطورا يشيئون مضمونها العطف، وعن كل الروابط الأسلوبية فإذا الجملة الواحدة قد تستغرق صفحة كاملة أو أكثر.

إن اللغة في العمل الروائي الجديد هي كل شيء، وهي قبل أي شيء، وهي فوق كل شيء، بينما ضعفت العناية بالبناء الذي كنا نصادفه في الكتابات الروائية التقليدية: فلا حدث، ولا شخصية على النحو المألوف، ولا تسلسل للزمان، ولا مثل للمكان الذي قد يستحيل إلى شخصية تتحدث وتعتقل!

ويعد كتاب الرواية الجديدة، عادة، إلى ابتكار شكل جديد، داخل الشكل الجديد العام، في كل عمل روائي: يوظفونه، ويقيمون عليه إشكالية الكتابة. وبالقيااس إلى الأدب الروائي العربي، نصادف إما ملامح للرواية الجديدة، وإما رواية جديدة مكتملة النضج، ولا نحسب أن عمر الرواية العربية الجديدة، مغربا ومشرقا يرجع إلى أكثر من عشرين عاما إلى الوراء.

على حين أن النقد الجديد، أو النقد الحداثي، ظهر هو أيضا في منتصف هذا القرن، في فرنسا خصوصا، متواكبا مع ظهور حركة الكتابة الروائية الجديدة حيث لم يعد النقد التقليدي (تين - لانسون - جان بول سارتر حيث تزعم ناطالي صاروط أن سارتر أظهر عجبه في نهاية الأعوام الأربعين وبدا كالعاجز عن فهم هذه الموجة من الكتابة الجديدة بطرفيها..). قادرا على قراءة هذا الشكل



خاض في النقد الجديد روائيون جدد أمثال قريبي، وبيطور، وصاروط.. ويضاف إلى النقد الجدد ريكاردو الذي أغنى نظرية الرواية.. بينما كلود ليفي سطرورس حاول أن يسطبّق الأنثروبولوجيا (علم الإنسان) البنوية على الأدب من خلال قراءته لكثير من الأعمال الكبرى مثل أوديب لسوفوكل، ولبعض الأساطير الشعبية من أدب أمريكا اللاتينية.

بيد أن البنوية لم تلبث أن انتهت إلى باب مغلق بفضل معاداة كثير من النقاد التقليديين الكبار لها، ثم بحكم تطرف إجراءاتها وموقفها من التاريخ والإنسان والقيم الروحية. فرفضها المجتمع، ورفضها الاحتفال له، لم يكن ليمر دون أن يحدث رد فعل عنيف لدى المفكرين والنقاد والمبدعين في فرنسا والعالم الغربي.. وربما كان تخلي الناقد الفرنسي المرموق عنها رولان بارط، هو العامل الأول في الوصول إلى نهايتها.

وعلى الرغم من قصر عمر ازدهار البنوية فإنها تركت آثارا لا تنسى أبداً، وكانت من أكبر المذاهب الأدبية التي طبعت النقد العالمي الشكلي العبثي بطابع قوي. ولم تلبث إذن، خصوصاً بعد أن أعرض عنها نجمها اللامع بارط الذي ظل يتحول في حياته الفكرية بحيث لا يكاد يصنف في نزعة، حتى ينتقل إلى سواها: أن أقل نجمها على نحو ما على الأقل، وإلا فإن بعض أقطابها، مثل طودوروف، ظل ثابتاً وفيها في موقفه فلم يكديحيد عنها فتيلاً.. وحل محلها «السيمائية». وهي مصطلح عربي سليم وصحيح حيث جاء من «السيما» بمعنى العلامة (قال الله تعالى: «يوم يُعرف المجرمون بسيماهم» سورة الرحمن)، ثم أضيف إلى «السيما»

حيث إنه يستحيل في لحظة الصفر (رولان بارط: الكتابة في الدرجة الصفر) إلى مؤلف ضمني، أي إلى إنسان آخر غير الإنسان الذي هو مسجل في الحالة المدنية في بلدية من البلديات، ويعيش ويموت، ويأكل ويشرب ويمشي في الأسواق.. فكأن المبدع، من منظور هؤلاء الحداثيين، يستحيل إلى مجرد ظل فني للمؤلف / الإنسان.. وعلى ذلك بنوا تجريد المبدع من حق امتلاك أو احتياز نص كتابته.. وكان ميشال فوكو الذي حضر رسالة جامعية حول الجنون والمجانين، نادى بموت المؤلف جهاراً. وبيع بعض هذه العبثيات بلغت الكتابة حد المستحيل.

ونلاحظ أثناء ذلك أن الكتابة الجديدة بشقيها النقدي والإبداعي، ارتكزت نشاطها على الأعمال السردية خصوصاً، ومن الأعمال السردية على الرواية بشكل أخص.

وبينما بدأ ازدهار حركة الكتابة الروائية الجديدة في مطلع الأعوام الخمسين (ناطالي صاروط – آلان روب قريبي – ميشال بيطور إلخ)، فإن حركة النقد الجديد لم تكد تتبلور بشكل نهائي إلا في الأعوام الستين حيث بلغت أوجها تحت شكل النزعة البنوية (والبنوية: نسبة إلى «البنية» واتخاذها أساساً في قراءة النص الأدبي. والذين يقولون: «البنوية» لا يعرفون العربية. وقد كان سيبويه نص على بعض هذه القاعدة (في: «الكتاب»، الجزء الثاني في باب الإضافة. ويمكن أن يقال نحوياً: «البنوية» على مراعاة الأصل، والبنوية على الإبدال...). وتآلق في هذا العقد العجيب من النقد الفرنسيين خصوصاً رولان بارط، وجيرار جينيت، وطودوروف، وقريماس، وموريس بلانشو.. كما

الثنائية العلمانية (وهي التي تعرف لدى عامة الناس بالياء الصناعية)، فأصبحت دالة على النزعة. ونجد من النقاد العرب الحداثيين، ممن لا يحرصون على الصياغة العربية القحة، من يطلق عليها «السميولوجيا» باستعمال المصطلح الغربي كما هو. وعلى أن مصطلح السيميائية أو «السميولوجيا» هو غير السيميائيات أو «السميوتيك». وهذا شأن آخر من العلم لا نود أن ننزلق إليه في هذه المقالة العامة التي تحاول تبسيط هذه المفاهيم للقارئ المستنير، لا للمتخصص. وقد انتشرت موجة السيميائية، كما كان وقع لصنوتها البنوية من قبل، بشكل عجيب في فرنسا، والعالم كله، ثم في العالم العربي مشرقه ومغربيه. ولكن المغاربة، بحكم وضعهم الجغرافي (على مزجر الكلب من أوربا)، ووضعهم الثقافي (إتقانهم الفرنسية إتقاناً عالياً) هم الذين لهجوا أكثر بهذا العقل وكتبوا فيه، وروجوا له، وترجموا من الفرنسية إلى العربية كثيراً مما له صلة به، وأجتهدوا في أن يؤلفوا من حوله ولو على سبيل ما أطلق عليه أنا «التأليف الظلي» أو «ظل التأليف»، أو «التأليف الريبب»، إذ يعسر مجاوزة التنظيرات الغربية بيسر، وفي زمن قصير. وربما يتمثل إبداع العرب في الممارسات التطبيقية التي أبدعت من حول النصوص شعراً ونثراً.

وواكبت السيميائية نزعة أدبية فلسفية لما تتبلور، أو قل: لما تحظ بما حظيت به البنوية، مثلاً، من احتفال واهتمام، وهي «التقويضية» الآتية من اللفظة الإنجليزية / الفرنسية، مع وجود الفارق في النطق: (Deconstruction) وقد تُرجم هذا المصطلح الغربي الذي أنشأه الناقد الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا إلى العربية

إما بـ «التشريحية»، وإما بـ «التفكيكية». ونحن الآن لا نصطنع هذين المصطلحين معا على الرغم من أننا كنا اصطنعنا في مبدأ مسارنا الحداثي مصطلح «التشريح» النصي الذي كنا نريد به في الحقيقة، إلى «القراءة المجهرية»، أو (MICRO- LECTURE) لا إلى التشريحية بمفهوم (DECONSTRUCTION)، وعلى الرغم من إننا وقعنا، نحن أيضاً في المحذور، حين اصطنعنا «التفكيكية» بوصفها مقابلاً للمصطلح التجريدي، متأثرين باستعمال النقاد العرب الحداثيين الذين ننقم منهم تسرعهم وتساهلهم في استعمال المصطلح.. ذلك بأننا حين تقدمت بنا المعرفة شيئاً، وتأملنا المصطلح الغربي الذي منشؤه فلسفي محض (جاك دريدا - فيلسوف فرنسي معاصر) استبان لنا أن اللفظ الغربي مركب من مقطعين اثنين: (DE)، وتعني ما يصاد ما يأتي بعدها، و (CONSTRUCTION) الذي معناه البناء أو التثبيت.

فأصل المعنى، إذن، لا صلة له بالتفكيك الذي يعني تجزئة مجموعة من قطع محرك أو جهاز، ثم إعادةتها إلى صورتها الأصلية (تفكيك قطع محرك - تفكيك أجزاء بندقية..). هذا هو التفكيك. بينما الأمر ينصرف لدى جاك دريدا، وعامة المفكرين الغربيين (يراجع بدير ريماء في كتابه: - Une lec - Deconstruction) (ture أي: «قراءة للتقويضية» إلى تقويض الفكر الأوربي، ورفض «مركزية العقل الأوربي» أو (اللوو سنترزم)، وإقامة بناء معرفي، على أنقاضه، مقامه. وهو الأمر الذي يجيئه المفكر الجزائري محمد أركون في تعامله مع التراث والفكر الإسلاميين، مع اختلافنا معه في رؤيته التي تجنح نحو الاستشراق.. وهذه السيرة، أي إلما

القلق المعرفي، وإلى الثورة الفكرية، وإلى التطلع، وإلى نشدان الجديد كل الجديد، وإلى الابتكار والابتداع، وإلى الاستكشاف والاستثمار.. وإلى عدم الاطمئنان إذن، وإلى تجنب سوق الأحكام كما يسوقها القاضي، بل إن الحداثة تجتهد في أنها تعطي القارئ شيئاً من حرية الرأي، وحرية التفكير، وحرية المبادرة، فيغتدي غير مقيد بتلك القيود الحديدية التي كان النقد التقليدي يلزم الناس بها، ويرغمهم عليها.. كانت القراءة في الإجراءات التقليدية أن يقرأ النص من أجل أن يُصدر عليه، أو له، حكم لا مرد له، أو يُسجل موقف من حوله: فإذا هو إما جيد وإما رديء.. ومثل هذه الأحكام، كما نرى، مدرسية، معتسفة، جزافية، عامة، ساذجة.. رأيت أن حكم أحدنا على عمل ما بالجودة، أو بالرداءة، أو بين الجودة والرداءة لا يعني بالضرورة أن كل الناس سيتبعون ذلك الرأي، ويذعنون لمثل ذلك الحكم.

بينما أصبحت القراءة الأدبية في الإجراءات الحداثيّة تعني إنتاج نص من حول نص، وسوق لغة من حول لغة: دون إصدار الأحكام حتى تظل القراءة، قراءة النص المطروح للتحليل، مفتوحة إلى يوم القيامة.

وإذا كان من مزايا النقد الجديد، أنه خلص النقد من سلطته الجهنمية المنبرية التي كان يلزم بها كل عمل أدبي مقروء، فقط، فتلك مزية عظيمة - لقد استحال النقد الجديد إلى قراءة، واستحال النشر والشعر إلى كتابة أدبية، فزالت الفوارق بينهما إذ كلاهما كتابة تنهض على محض الخيال، وتنشد الجمال.. وببعض ذلك تخلص الناس من كثير من تلك البلايا التي تشير المعارك الأدبية المفتعلة التي

بالخلفية المعرفية لهذا المفهوم، هو الذي جعلنا نخالف جميع عباد الله من النقاد العرب الحداثيين، ونقترح لذلك مصطلحنا الخاص الذي هو «التقويضية». (وقوّض الخيمة ضد طنبها، وقد ورد ذلك في بيت لأبي الطيب المتنبي).

وحاول النقاد الجدد أن يفيدوا من هذا في تحليل النص الأدبي بالعمد إلى تقويض لغة النص أجزاء أجزاء، وأفكاراً أفكاراً (ولا نريد أن ينصرف الوهم هنا إلى بعض البنوية..) لتبين مركزي النص والاهتداء إلى سر اللعبة فيه، ثم يعاد تطنيبه، أو بناؤه، أو تركيب لغته على ضوء نتائج التقويض. بيد أن الممارسات التطبيقية التقويضية قليلة، وقد حاولنا نحن أن نجيء ذلك في كتابنا «أ-ي»، وفي «ألف ليلة وليلة - تحليل لحكاية حمال بغداد، وربما في «شعرية القصيدة.. قصيدة القراءة».

وبعد هذا الاستعراض العجل للمراحل، أو المحطات الكبرى التي مرت بها الحداثة، فهل يمكن أن نتساءل: ما النتائج التي جنيت من تتابع هذه المذاهب الحداثيّة الممتدة على مدى ثمانين سنة تقريباً؟ وهل استطاعت الحداثة بكل أجهزتها الإجرائية والمنهجية والمعرفية أن تفلح في هور التقاليد الأدبية السائدة؟ ثم هل يعني تبني الإجراءات الحداثيّة، ضرورة، التفاضل الساذج بينها وبين التقليدية؟ ثم ما المميزات الجمالية والفنية والشكلية التي تجعل الكتابة الجديدة متميزة، أو متعالية، على الكتابة التقليدية؟ وبسؤال آخر: هل الحداثة أمر محتوم ولا مرد له، ولا مناص منه، ومن لم يتبعها، ويتبن إجراءاتها جملة وتفصيلاً فكأنما بآء بغضب من الله؟.

ولعل أجمل ما في الحداثة أنها تدعو إلى



الأول ينصرف إلى شكل النص، إلى الصورة التي يوجد عليها العمل الأدبي، إلى الكيفية التي بواسطتها يكتب، إلى مجرد تمثل لراهن حدائي يشي باختلاف بينه وبين التقليدي المؤلف كقراءتنا نصا لرواية جديدة فإن وهما ينصرف، أول ما ينصرف، إلى الحادثة لا إلى الحداثيّة. وكقراءتنا، أيضا، نصا نقديا إبداعيا يفرض علينا أن نحكم بأنه شكل جديد، وأن نقضي بأننا لم نكن نعهده من قبل، في الكتابات النقدية التي ألفنا قراءتها في الخطاب النقدي التقليدي القائم أساسا، على إصدار أحكام القيمة، وعلى التصنيفات الفجة للإبداع المقروء، وأنه إما جيد وإما رديء، دون إقامة ذلك على أسس منهجية، ومعايير علمية صارمة، فيما عدا التعويل على الذوق الشخصي والفرع إلى الانطباع الذاتي.

فكأن مفهوم الحادثة، لدينا ينصرف إلى معنى الفن، وإلى صورة الشكل الذي يتشكل به العمل الأدبي، وإلى المظهر الذي يتمظهر به، وإلى الراهن الذي يمثل فيه. فكأن الحادثة تعني الكتابة الجديدة القادرة على الاحتفاظ بجذاتها كلها، أو بعضها، عبر العصور والدهور، أو المفترضة كذلك، على الأقل.

على حين أن مفهوم الحداثيّة (أضفنا إلى «الحادثة» الثنائية العلمية، أو «لاحقة المذهبية»، وهي «ية» لنبدل بها على المذهبية)، ينصرف إلى النزعة وإلى المذهب، وإلى الأيديولوجية، وإلى معنى النظرية، أي إلى عمق السطح، أي إلى كل شبكة الإجراءات التي يتسلح بها الحدائي وهو يقرأ العمل الأدبي الجديد، وربما العمل الأدبي التقليدي أيضا (مادامت النظرية الحداثيّة تدعي لنفسها، ككل مذهب أدبي، أنها قادرة بفضل إجراءاتها المتطورة، على

كانت أسبابها تتمثل، غالبا، في اختلاف الأحكام، والإيمان بالجودة والرداءة اللتين أصبحتا مجرد خرافة من خرافات أم عمروا.. وأصبح النقد الجديد قراءة مفتوحة على جميع الاحتمالات بفضل تبني «التأويلية» التي أصبحت اليوم من الإجراءات الجديدة، في قراءة النص الأدبي، ذات الشأن الكبير، والجنوح به نحو الانفتاح الأبدي، لا نحو الانغلاق المطلق الذي كان سائدا عبر الأحكام النقدية التقليدية.. وعلى أن من الدهر ما حانت ولا حان حينها، كما تقول بثينة، فمفهوم التأويلية محتاج إلى كتابة مقالة على حدة، ولعل الزمن أن يتيح لنا، أو لسوائنا، بعض ذلك..

## بين الحادثة والحداثيّة

لا يكاد الحداثيون العرب اصطناع مصطلح «الحادثة» مجتزئين بمصطلح واحد يطلقونه على مفهومين اثنين مختلفين كخطهم في استعمال مفهومي «الرومنسية»، و«الرومنتيقية»، و«الكلاسيكية»، و«الكلاسيكية»، وكعدم تمييزهم «الشعرية» من «الشعرانية». وربما الفيتهم يلبسون «التاريخية» بالتاريخانية» وهلم جرا..

ولا يكاد هذا الخلط العجيب يخطئ الخطاب النقدي العربي المعاصر. وإذن فالنقاد العرب لا يميزون، أو قل لا يستعملون، أو لا يكادون يستعملون إلا مصطلح الحادثة وحده دون تداول استعمال مصطلح «الحادثة».

وقد آن لنا أن نميز مفهوم «الحادثة» (La modernité) من مفهوم الحداثيّة (Le modernisme) حيث إن المفهوم

بشيوع هذه المقولة بين الناس - وهم الذين يرغبون عن تحصيل العلم بمقدار ما يرغبون في التكاسل واجترار المؤلف المعروف، وهم الذين أصروا على الاجتزاء بما كانوا لقنوه منذ قريب من نصف قرن، وكان أساتذتهم، الذين لقنوههم ذلك الضرب من العلم، هم أيضا ورثوه عن أساتذتهم قبل نصف قرن، مما ينشأ عن هذا الاستنتاج أن كثيرا من أساتذة الجامعات العرب اليوم، ممن يتعصبون على الحداثة، أي ممن يرفضون تجديد أدواتهم العلمية، أي ممن يتعلقون بامتطاء البعير عوض التحليق في طائرة «الكونكورد»، واستعمال السيف عوض الرشاش، واستعمال الرقي والطلاسم في التداوي بدل الجراحات والمضادات الحيوية.. إن علم هؤلاء الأساتذة يعود إلى زهاء قرن إلى الوراء. فكأنهم أساتذة بداية هذا القرن، لا نهايته. إنهم يرفضون كل تطور، ويأبسون كل تغيير، وتراهم يتحانفون سبيل التجديد وكأنهم يهابون المستقبل ومغامراته، ويؤثرون الانزواء في ظلام الماضي.

سمع بعض هؤلاء بهذا المصطلح غير المقبول، لأنه غير معقول، وهو غير متداول في الغرب بهذا الهوتين الذي هو عليه في بعض الكتابات العربية الأخيرة: فتباشروا بالفلج، وتصايعوا بالنصر، وتفاءلوا بالخير الدثر، واعتقدوا مخطئين، أنهم بيعض ذلك السلوك لم يخسروا شيئا، وربحوا كل شيء، وأن لا شيء سينكر عليهم ما أقصروا عنه، وما قصروا فيه معا، من تحصيل العلم الجديد، فتصايحوا سعداء مرحين، وأشرين فرحين: وَي! كأن عهد البنوية قد مضى، وكأن نجمها قد أفل! وإن فماذا خسرنا من عدم إلمامنا بالبنوية؟ ثم ماذا لحق بنا

التسلط على كل الأعمال الأدبية، فقارنتها..)، أو في تناول قضايا الحداثة في منظومتها المعرفية الشاملة. فكأن مفهوم «الحداثة» ينصرف إلى الفلسفة والمنهجية، من حيث كانت الحداثة انصرفت، في تمثلنا نحن على الأقل، إلى معنوي الفن والشكل. وإن، فكأن الحداثة هي مجموعة الأدوات المنهجية، والمعايير العلمية التي بواسطتها يحاول الناقد تناول موضوعها في جزئياته وكلياته. فمفهوم الحداثة يحيل على الخلفية المعرفية التي تنهض عليها هذه النزعة من حيث هي قيمة فكرية بواسطتها يمكن الخوض في المنهجية والتنظير، والفلسفة والتأصيل.

فالحداثة، إذن، هي منظومة الإجراءات والأدوات والأفكار «والتقاليد» المعرفية الجديدة، والنظريات التي تشكل لدى نهاية الأمر، ضربا من الفكر الأيديولوجي، أو على الأقل، جنسا من الثقافة المعرفية التي تجنح للتجريد، أو تتخذ سبيلا في التفكير، والتي تتيح للحداثي أن ينظر إذا كتب، ويجادل إذا ناقش، ويرافع إذا هوجم، ويتخذ سبيلا نحو الأمام أكثر مما يتخذ سبيلا نحو الوراء، ويصر على استكشاف المجهول أكثر مما يقنع بما ورثه من معرفة الزمان الأقدم.

## ما بعد، ما بعد الحداثة.. لا يوجد إلا الفكر المتخلف!

شاع منذ زهاء عقد من الدهر، في بعض الكتابات العربية هوس شديد بترداد مصطلح عائم غائم، وشاحب لا يضي في أي سبيل لاحب، وهو مصطلح «ما بعد الحداثة». وقد سر كثير من الكسالى -

وإن كان الأمر كذلك فليتم، إذن، ربط الحادثة بالزمن والذهاب إلى أن هناك شيئا اسمه: «ما بعد الحادثة» يأتي بعد «الحادثة»؟

حقا إن بعض الحداثيين الفرنسيين، وخصوصا رولان بارط (نظام الموضة، ١٩٦٧) يذهبون إلى أن الحادثة جنس من الموضة، ولما كانت الموضة تظهر ثم تختفي، وتأتي ثم تذهب، فإن عمرها قصير. وأعتقد أن هذا تصور سطحي ومجحف لمفهوم الحادثة الذي نربطه نحن بمفهوم الحضارة، أي بمفهوم القدرة الخارقة على مغالبة الزمن، وعلى التمسك بالبقاء. فليست الحادثة مرادفا لفظيا للحديث، كما أسلفنا القول في مطلع هذا المقال، وإنما هي مرادف للخلود، وذات اقتدار على البقاء، وإجماع الأمر على مقاومة الفناء. فهناك كثير من الأشعار القديمة حديثة، وإن كانت عمودية، ابتداء من بعض شعر الجاهلية إلى عهد المتنبي. كما أن هناك كثيرا من الأفكار والآراء والنظريات، في التراث النقدي العربي، نعدّها أصولا لنظريات حديثة، ويمكن أن نبرهن على ذلك بالبرهان المقنع، وندل عليه بالدليل الخريت.

وإذن فليست الحادثة مجرد موضة عارضة، كما يزعم بارط، وليست مرتبطة ارتباطا أديولوجيا بالزمن كما قد يتوهم بعض الحداثيين العرب الذين يخلطونها بـ «المعاصرة»، وليست، إذن، مرتبطة أيضا بتوالي النزعات الأدبية، وتتابع المذاهب النقدية: تظهر بظهورها، وتختفي باختفائها. الحادثة فوق ذلك كله. والحادثة قبل ذلك كله. تصاحب هذه النزعة وتلك، وتواكب هذا المذهب وذاك، ثم تظل أثناء ذلك، حادثة طالما استشرقت التجديد، ونشدت التطوير، ورفضت

إذ كنا لها من الراضين؟ ولقد ذهبت، وإلى غير إياب، جميع عهود الحادثة بكل عبثيتها، وتحذلقها، وغطرستها، وعربدتها في أسواق الفكر، ذهبت! وبكل منظوماتها، وإجراءاتها المعقدة.. فحبذا عبورها وذهابها.. أولئك هم أولو الفكر المتخلف وما فيه يخبطون.

أيها الحداثون العرب السطحيون الذين لم يعرفوا من هذه الحادثة الغربية، وخصوصا الفرنسية، إلا عناوين كتب، وأسماء كتّاب، فإنك تراهم يعززون كل شيء إلى رولان بارط وإن لم يكن هو أول من قال هذا المعزو إليه، مثل مقولة «موت المؤلف» العبثية التي بارط براء منها براءة الذئب من دم يوسف بن يعقوب، وإنما نلفى فاليري هو الذي كان سبقه إليها حين قرر أن «المؤلف تفصيل لا جدوى منه»، ثم جاء إليها المفكر الفرنسي ميشال فوكو المختص في الجنون، جنون البشر لا جنون البقر، فنادى جهارا بموت المؤلف.. ولكن لا أحد من الحداثيين العرب، ممن قرأناهم، تثبت وترث، وتابّع الخلفية التاريخية والأديولوجية للمقولة التي لا ترتبط بناقد واحد، وإنما ترتبط بفلسفة الحادثة برمتها بكتّابها المختلفين، وبمن فيهم طودوروف، فهم جميعا متفقون على موت المؤلف، على نحو أو على آخر، ولم يكن بارط أولهم ولا آخرهم.

الحداثيون العرب، هم أيضا، تسرعوا وعجلوا، فسارعوا إلى ترديد مصطلح ما وراء الحادثة، وكأنهم كانوا يرددونه في شيء من الغيبوبة المعرفية، وكأنهم كانوا لا يفكرون تفكيرا حقيقيا فماذا يعني: ما الحادثة؟ وهل للحادثة بعد لو كانوا يعلمون؟ أما نحن فقد قررنا، في كثير من كتاباتنا، أن الحادثة لا ترتبط، في حقيقتها، بالزمن. ولعل أكثر الناس يعتقدون هذا،



التقليد، ومضت نحو الأمام تستكشف وترتاد في حقول المعرفة.

فأين، إذن، هذا الشيء، هذا الكائن المسوخ الذي لما يولد، أو ولد ولكنه ولد مشلولاً مغلولاً: والذي يقال له: «ما بعد الحادثة»؟! وماذا يمكن أن يكون هذا الذي لا يستطيع، أو لا يريد، أو يريد ولا يستطيع: أن يكون حادثة؟ ثم لم، لم يفكر الحداثيون العرب في أنهم أنى لهم، هم أيضاً، أن يتمثلوا هذا الشيء المسوخ المجهول المشلول المغلول الذي يقال له: ما وراء الحادثة: فينصروا له، ويكتبوا عنه على هدى هذا التنظير؟ أم هم أبداً ينتظرون أن تهب عليهم ريح «الوحي» من تلقاء الغرب فيقبلوه بالقبول الحسن البسن، وينسجوا عليه مقلدين إياه، مكبرين أصحابه إلى حد الفتنة، لاهئين وراءه إلى درجة الهوى، وكأن الله حرّمهم. هم، من ملكة التفكير التي حبا بها أولئك الغربيين الذين تارة يفكرون جادين، وتارة أخرى يفكرون عابثين.

ثم، ما ما وراء هذه الحادثة والحال أن العرب لما يهضموا البنوية، ولما يلماوا الإمام الدقيق بالتقويفية (المصطلح الشائع خطأ هو: «التفكيكية»)، ولما يتمثلوا تمثلاً علمياً دقيقاً: السيمائي..؟ أم يلاص منا، ويراد لنا، أن لا ندرس نحن هذه المذاهب، ولا نتمثلها، ولا نقدمها للشباب الجامعيين، وللقراء المستنيرين، ليحاولوا، هم أيضاً الإمام بها، والانتفاع ببعض إجراءاتها، وطرائف التفكير فيها؟ أم يريد لنا التقليديون، الذين يصرون على أن لا يتعلموا أي جديد، ويؤمنون على أن لا يتقدموا إلى الأمام، وإنما يرجعون القهقري.. أن نقطع الصلة بيننا وبين جديد الفكر فننزوي انزواء، وننكمش انكماشاً، ونقعد القرفصاء، وندور

أجسادنا بعد أن ندور عقولنا ونجمدها تجميداً لا تتحرك بعده أبداً؟ أم نُلاص ونُلام على أننا نريد أن نقرأ الجديد، ونحاول أن نتعلمه، لنحاول من بعد ذلك استثماره في النقد العربي المفتقر إلى روافد ثرويه، ومذاهب فنية تثريه.. كيف يرفضون لنا أن نقرأ؟ أم لم يقرأوا منذ الطفولة قول الله عز وجل:

– اقرأ باسم ربك الذي خلق..

فاقرأوا، اقرأوا، اقرأوا!..

لقد عادى التقليديون الحادثة ورفضوها، وعوض أن يعترفوا بتقصيرهم في حق العلم، جاءوا إلى هذه الحادثة فحاولوا ماكرين أن يربطوها بالدين، ولم يزلوا يهولون من خطرهما إلى أن زعم زاعمهم أنها قد تكون مظهراً من مظاهر الكفر، والعياذ بالله!.. وكل ذلك كان منهم تحايلاً لتأليب العامة على المفكرين الحداثيين من وجهة، ولخادعة أنفسهم عن قراءة الفكر الحداثي بتزهد عامة الناس فيه، وترغيبهم عنه. ونقطة الضعف لدى التقليديين أنهم يحاولون ربط العادات بالعبادات، والدينيويات بالمقدسات.. فالحادثة مظهر فني، ومنهج علمي، وتعلم ذلك لا يندرج لا ضمن الإيمان ولا ضمن الكفر، ولا ضمن ما بينهما على رأي المعتزلة.. إن هذه المسألة تندرج في إطار حرية التفكير، وطلب العلم الذي هو فريضة على كل مسلم ومسلمة. فكيف يعطل التقليديون حكماً من أحكام الشريعة، وهو فرضية طلب العلم، بتزهد الناس في طلبه.. ثم لا يستحون فيعدون ذلك من الإيمان؟ فمن المقصر في دين الله: الذي يطلب العلم مصداقاً لقول الرسول الكريم، أم الذي ينهى عن طلبه؟.

أولئك إذن هم التقليديون وبعض ما يروجونه عن الحادثة خطأ وتقصيراً،

جاءك دريدا تنهض على الفلسفة الهدامة التي تسعى، من وراء التقويض، إلى إنشاء بناء عصري جديد يكون فيه منافع للناس. وإذن، فإننا بنعمة الله وفضله، سنخالف جميع عباد الله، ونقرر: أن ليس هناك شيء اسمه ما بعد الحادثة لا في الأرض ولا في السماء، وأن الحادثة، بنعمة الله وفضله، مستمرة ما تطلع الإنسان إلى التفكير، وما اشرأب إلى التجديد، وما حرص على استكشاف المجهول، وما طمع إلى ارتياد آفاق المستقبل المفعم بما يُذهل ويدهش، وبما يفيد ويجدي. والله حباننا بالعقل لنفكر به، فلنفكر! ومن فكر جدد، ومن لم يفكر قلداً! وكل امرئ ميسر لما خلق له.

وحدبا وتخبيلا.. أما الحداثيون، فقد انساق بعضهم وراء هذا المخلوق المسوخ الذي يقال له: ما وراء الحادثة فأوشكوا أن يضلوا سبيلهم.

إن كنا نعد، نحن شخصيات، النزعة البنوية مظهراً من التفكير عبثياً، لأنها تنهض على فلسفة الرفض وإنكار للتاريخ.. فإن السيمائية الآن، وهي المنظومة الحداثية الأكثر تداولاً بين الناس في الغرب والشرق: تقوم على العلم، وتستظهر في وصفها وبعض استنتاجاتها، وربما بعض إجراءاتها ومصطلحاتها: باللسانيات الحديثة انطلاقاً من دوصو سير.. بينما تقويضية



# الحدائث الشعرية

## في النقد الأدبي المعاصر

• د. سعد الدين كليب

القرن. أي منذ أن ظهرت مدرسة الديوان التي كانت لها المبادرة الأولى، في الهجوم على كل ما هو تقليدي، في الشعر العربي. وإذا ما وضعنا في الاعتبار أن الأطروحات النقدية، لهذه المدرسة، أكثر أهمية من نتائجها الشعرية، ولا سيما في بدايتها الأولى، فإن ذلك يعني أن قضية التحديث الشعري قد ظهرت بوصفها قضية نقدية، أولاً. وقد يبدو من الطريف أن نشير إلى أن النقد الحديث - والمعاصر طبعاً - بعكس النقد العربي القديم، على هذا المستوى. فبينما كان هذا النقد مدافعاً عن عمود الشعر، والأصول الجمالية المتوارثة، وحذراً من أي تجديد، يمكن أن يأتي به شاعر، حتى فيما يخص الصورة الفنية والمعاني الشعرية؛ فإن النقد العربي الحديث راح يضيق ذرعاً بما هو تقليدي ونمطي، في الشعر، مثلما راح يدعو إلى ضرورة التفرد والتميز، لا على صعيد موقع التحديث من التراث الشعري فحسب. بل على صعيد الشعراء المعاصرين فيما بينهم أيضاً. ولعل تقويم

على الرغم من أن موضوع الرواية العربية قد احتل مكانة خاصة، في النقد الأدبي العربي المعاصر، غير أنه يمكن التأكيد أن موضوع الحدائث الشعرية هو الموضوع الأكثر إشكالية وحرارة، في ذلك النقد. ولعل هذا ينهض من أهمية الشعر التاريخية، في الذوق الجمالي العربي، كما ينهض من أن الحدائث نفسها، قد طرحت عدة إشكاليات فنية وجمالية، بالنسبة إلى الذوق السائد، من جهة، وبالنسبة إلى مفهوم الشعرية Poetics من جهة أخرى. وقد لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى أن ما صاحب هذه الحدائث من مقاربات نقدية، ومن خلاف بين مؤيد ومعارض، كان له الأثر الكبير، في تطور النقد المعاصر، وبلورة الكثير من مفاهيمه النقدية. ولكن، في المقابل، لم يكن لهذه الحدائث أن تتعمق وتنبور، لولا ذلك النقد الذي كانت قضية التحديث الشعري إحدى قضائاه الأساسية. ونود أن نسجل، في هذا المجال، أن قضية التحديث الشعري قد شغلت النقد الأدبي الحديث، منذ أوائل هذا



هذا النص أو ذاك بالتقليدية والنمطية يكون من أكثر التقويمات التي يستخدمها النقد الحديث والمعاصر سلبية.

إن قضية التحديث، إذا، هي قضية النقد، بقدر ما هي قضية الشعر الحدائي. ولهذا لا غرابة في أن يتأثر كل منهما بالآخر، من حيث التعميق والبلورة، ولا غرابة أيضا في أن تعدد المقاربات النقدية حول الحداثة ومسوغاتها وأسباب نشوئها ومستوياتها وتياراتها. بحيث إن التعرض لكل ذلك يقتضي بحثا مطولا قائما بذاته. وهو ما لا يستطيع هذا المبحث أن يقوم به، بشكل مسهب. ولهذا، لم يكن بد من الإيجاز الذي لا يخل بموضوعه.

لقد ذهب النقد المعاصر، في تفسيره لنشأة الحداثة الشعرية، عدة مذاهب مختلفة فيما بينها. وهي التفسير التأثري الثقافي، والتفسير الاجتماعي، والتفسير النفسي - الذوقي. وإن يكن التفسيران الأولان هما الأكثر شيوعا، في هذا النقد.

أما من حيث التفسير التأثري الثقافي، فقد تم النظر إلى أن الثقافة - Accultura tion مع الغرب الأوروبي هي الأساس في نشأة الحداثة، وهي ثقافة من طرف واحد. ولهذا فإن مستوى التأثر أوضح من مستوى التفاعل أو التبادل الثقافي، في هذه الثقافة. وغالبا ما يكون إليوت هو محور هذا التفسير. بمعنى أن لإليوت من التأثير في نشأة الحداثة، ما يمكن أن يصل إلى درجة الدافع الجوهري. يقول أسعد رزوق في ذلك «إن المثال الإليوتي كان منهجا احتذى حذوه الكثيرون من شعرائنا وتأثروا به وساروا في خطواته» (١). وثمة من يذهب إلى «أن كل مذهب سياسي وفلسفي وأدبي يظهر في أوروبا ينعكس بطريقة مباشرة أو غير

مباشرة على الواقع (المقصود: الواقع العربي المعاصر). حتى نرى تأثيره في الكتابة شعرا ونثرا، وفي طرق التفكير والسلوك» (٢). ومن ذلك فقد نشطت الدراسات النقدية التي تربط بين الحداثة العربية وأسسها الأدبية الغربية، وتستجلي مظاهر التأثر، ونقاط الاتفاق والاختلاف، وما إلى ذلك. مما يتعلق بمقولة الثقافة بوصفها أساس الحداثة.

والحقيقة أن الناظر، في مثل هذه الدراسات، يكاد يخرج بأن مشروعية الحداثة لا تتأتى من بنية المجتمع العربي المعاصر، بقدر ما تتأتى من التأثر الثقافي النخبوي بالغرب الأوروبي. سواء أكان ذلك، على صعيد التجديد الإيقاعي، أم التصوير الفني، أم التعامل الأسطوري، أم الموضوعات الشعرية. وقد يبدو من المفيد أن نشير إلى أن الدكتور عز الدين اسماعيل الذي يحتز من الأخذ بهذا التفسير، يجد نفسه مدفوعا إلى ربط ظاهرة المدينة، وظاهرة الحزن، في الشعر العربي المعاصر، بإليوت وقصيدته «الأرض اليباب». وذلك على الرغم من توكيده أن الواقع العربي هو الذي أفرز هاتين الظاهرتين (٣).

ويذهب التفسير الاجتماعي إلى ربط ظاهرة الحداثة الشعرية بالاطروحات الأيديولوجية لطبقة البرجوازية العربية الصغيرة. بحيث تبدو الحداثة انعكاسا Reflection لمجمل التغيرات الاقتصادية التي أصابت بنية المجتمع العربي المعاصر، مع بروز تلك الطبقة. فلا يمكن فهم الحداثة بحسب ذلك، من دون فهم تلك التغيرات، ومن دون فهم الطبيعة الطبقة أيديولوجيا ونفسيا، للبرجوازية الصغيرة عامة، والعربية منها خاصة. وعلى الرغم من أن هذا التفسير يؤكد أن الصراع

الاجتماعي «في التحليل الأخير لا يكفي وحده لتفسير الفن، إلا أن هذا الصراع لا يمكن إلا أن يتجلى في الفن، وبواسطته. بل انه في بعض المراحل يغدو جوهريا وحاسما» (٤).

نقول: على الرغم من ذلك، فإن هذا التفسير قد تعامل مع الحادثة على أنها إحدى الأطروحات الأيديولوجية للبرجوازية العربية الصغيرة. وبما انها كذلك، فإنها تتصف بما تتصف به هذه البرجوازية من تأرجح أيديولوجي ونفسي، ومن ثورية أو عدمية، وذلك بحسب موقعها من المشهد الاجتماعي. أي بما أن هذه البرجوازية ليست متبلورة أيديولوجيا، بشكل نهائي أو شبه نهائي، فإن احتمال الحادثة على ما هو ثوري وادمي، يغدو أمرا بدهيا. وبذلك فقد أعيدت مظاهر الحزن والقلق والضياع والعدمية والاغتراب والثورية والتوتر الانفعالي التي تواجهها في شعر الحادثة، إلى طبيعة الشاعر الحداثي، من حيث هو برجوازي صغير. يقول وقيق خنسة، في شعراء الحادثة «إنهم يتمحرون حول مشجب البرجوازية الصغيرة، ثم يتوزعون على درجاتها ومستوياتها وألوانها، كما توزعوا عمليا على أحزابها وفئاتها وتنظيماتها» (٥). ويقول، خنسة في محمد الماغوط، بعد أن تناول شعره بالنقد «هذا هو كشاعر، فمع من نصفه؟ بمعنى هل ندرسه كشاعر؟ أعتقد ان ذلك ليس مهما تماما، ولكن الأكيد انه ليس واقعيًا اشتراكيا، ولا رومانتيكيا ولا بوهيميا، ولا رجعيًا. انه حصيلة هذه كلها. إنه نموذج صادق وصريح لثقافي الريف الفقراء الذين هبطوا إلى المدينة، لم يثروا، كما أنهم لم ينضموا إلى صف الثورة التي تمثلها» (٦). أي أن الماغوط

برجوازي صغير، بكل ما يعنيه المصطلح. وعلى الرغم من أن جمال باروت يحترز من الربط الميكانيكي بين الشعر وأيديولوجية البرجوازية الصغيرة، إلا أنه يذهب، في حديثه عن شخصية الملعون، في شعر أنسي الحاج، إلى أنه «المثال الجمالي النموذجي للبرجوازي الصغير، الأبق، المارق، الذي لا يحس المجتمع إلا خفقا لفرديته، ومحقا ولعنا له، في حين يرى مروقة ثورته الوحيدة» (٧).

ولكن ما تجب الإشارة إليه. في هذا المجال، هو أن ثمة عدة مستويات من التفسير الاجتماعي، لنشأة الحادثة الشعرية. وتتأرجح هذه المستويات بين جعل الحادثة انعكاسا مباشرا لأيديولوجية البرجوازية الصغيرة، وبين النظر إلى الحادثة على انها نتاج اجتماعي - أيديولوجي، من دون اعتبارها انعكاسا سلبيا لتلك البرجوازية. أي من دون ربطها المباشر بما هو اقتصادي، في الواقع العربي. وقد يبدو أن هذا التفسير، بتركيزه على ما هو اقتصادي وأيديولوجي، ينفي عملية الثقافة مع الغرب الأوروبي، غير ان الأمر ليس كذلك. إذ انه يؤكد هذه الثقافة، ولكن من خلال الضرورات الاجتماعية العربية. يقول الدكتور فؤاد المرعي في ذلك: «التأثر بالغرب لم يكن سببا في التغيرات التي طرأت على أدبنا الحديث، بقدر ما كان نتيجة لتلك التطورات الاجتماعية» (٨). فلا يمكن، وهذه الحال، أن تكون ثمة ثقافة مع الخارج، من دون ان تكون مفروضة من الضرورات الاجتماعية الداخلية ذات الطبيعة الأيديولوجية. (٩).

أما بالنسبة إلى التفسير النفسي - الذوقي، فإنه يربط بين الحادثة الشعرية والتغيرات التي أصابت كلا من الطبيعة

والى أصعدة أخرى مختلفة أيضاً. ومن ذلك، فإن الميل إلى إنجاز التحديث الشعري هو، في أساسه، تعبير عن الاختلاف في تلك الطبيعة. أي أن شعر الحداثة هو الشعر الأورحد الذي يمثل النفسية والذوق المعاصرين، في حين أن الشكل القديم لم يعد «يصلح للنهوض بحاجاتنا الشعرية المعاصرة» (١٢).

تلك هي أهم التفسيرات التي اقترحها النقد الأدبي المعاصر، لنشأة الحداثة العربية. ولكن ما ينبغي قوله، هنا، هو أن ذلك الاختلاف في التفسيرات لا يؤدي إلى نوع من القطيعة فيما بينها. إذ إن النقد المعاصر عامة يرى أن ثمة ضرورة حقيقية لوجود الحداثة الشعرية، في المجتمع العربي. فسواء كانت المثاقفة هي الأساس أم كانت البنية الاجتماعية الاقتصادية، أم الطبيعة النفسية والذوقية، فإن ضرورة الحداثة تبقى هي المنطلق، لتلك التفسيرات. وعلى الرغم من أن القول بالمثاقفة يربط الحداثة بما هو خارجي، فإنه يرى أن المثاقفة مع الغرب الأوروبي هي ضرورة ثقافية وحضارية، للخروج من شرنقة الركود والجمود التي انحصرت فيها الثقافة العربية طويلاً. بمعنى أن ثمة حاجة في الثقافة العربية إلى الدخول في مثاقفة مع الغرب الأوروبي.

وإذا كان النقد المعاصر قد اشتمل على عدة تفسيرات مختلفة، لنشأة الحداثة، فإنه قد اشتمل أيضاً على عدة مقاربات نقدية، لما هو جوهرى فيها. أي أن نقاد الحداثة يختلفون فيما بينهم حول المستوى الجوهرى أو الأكثر أهمية، في الحداثة الشعرية، والذي جعل منها نمطا من الإبداع الشعري، مختلفا عن الشعر العربي الكلاسيكي. ويمكن أن نحصر هذه المقاربات بعدة أنساق. وهي: النسق

النفسية والذوقية العربية، تحت تأثير المستجدات التي جاء بها القرن العشرون. ولعل الدكتور محمد النويهي من أهم القائلين بهذا التفسير. حيث يرى أن التناظر أو السيمترية Symmetry التي يتصف بها الشعر العربي التقليدي، لم تعد تتلاءم والطبيعة النفسية والذوقية المعاصرة، إن «نوع الإيقاع الذي تعرفه القصيدة العربية التقليدية لم يعد صالحا لحاجاتنا الفنية والنفسية والذوقية.. وإن درجة الانتظام التي يتطلبها شكل القصيدة التقليدية زائدة الإسراف في السيمترية والرتوب» (١٠). ومن ذلك، فإن النويهي يذهب إلى أن «البحر العربي الماثور ذو موسيقى جادة بارزة، شديدة الجهر، عنيفة الوقع على طبلة الأذن، عظيمة الدرجة من التكرار والرتوب. وهذه طبيعة ينفر منها ذوقنا الحديث ولم تعد أذاننا تحتملها، وأصبحنا نراها شيئاً بدائياً لا يعجب به إلا ذوو الأذواق الفجة التي لم تنضج» (١١). ولكي يؤكد ما يذهب إليه، فإنه يقارن بين الإنسان البدائي والطفل، من جهة، وبين الإنسان المتحضر والناضج، من جهة أخرى، فيرى أن الإنسان البدائي والطفل لا يعجبهما سوى الحاد والفاقع والعنيف من الروائح والألوان والأنغام، على حين أنه كلما «نضج الإنسان وارتقت ثقافته ونما ذوقه وتهذب حسه، صار أميل إلى الألوان الخافتة والروائح الخفيفة التي لا تشم إلا هونا، والأنغام الدقيقة المختفية التي تحتاج إلى ذكاء وإرهاق سمع حتى تلتقط وتتابع» (١١).

وبشكل عام، فإن ثمة تغيراً ما قد طرأ على الطبيعة النفسية والذوقية العربية. وهو ما جعلها تنفر من كل ما يتنافى معها، على صعيد الشكل الشعري الموروث،



شبيه بما يفعله المحكوم عليه بالإعدام شنقا حين يطلب إلى «عشماوي» أن يوسع حول عنقه قليلا حتى لا يؤلمه» (١٣). وبهذا المعنى، فإن بقاء نظام البيت هو السائد لا يؤدي إلا إلى بقاء القيد على رقاب الشعراء، ولن تنفع كل المحاولات الموسيقية الجزئية، لتجاوز النمطية، في وصول الشاعر إلى التعبير عن تجربته، بشكل حر وأصيل. إذ إن المشكلة الجوهرية تكمن أولا في سيمتريّة ذلك النظام. هذه السيمتريّة التي لم تعد تتلاءم، كما لاحظنا سابقا، والطبيعة النفسية والذوقية المعاصرة.

إن ما يذهب إليه النويهي، كانت نازك الملائكة قد ذهبت إليه من قبل، حين رأت أن ثمة أسبابا خمسة أوجبت وجود الشعر الحر، بحسب مصطلحها. وهي النزوع إلى الواقع، والحنين إلى الاستقبال، والنفور من النموذج، والهرب من التناظر، وإيثار المضمون (١٤). وقد يبدو أن بعض هذه الأسباب لا علاقة له بالنسق الموسيقي، من مثل السببين الأول والأخير. غير أن كل هذه الأسباب تحيل، في نهاية المطاف، إلى ذلك النسق. إذ إن لها جميعا منطلقا واحدا وهو الإحساس بضيق نظام البيت الشعري. فالنزوع إلى الواقع لن يتيسر للشاعر، في إطار هذا النظام. تقول: تحت هذا السبب «أما القيود التي تضيق آفاق الأوزان القديمة، فهي تلوح للفرد المعاصر ترفا وتبيدا للطاقة الفكرية في شكلية لا نفع لها، في وقت ينزع فيه هذا الفرد إلى البناء والإنشاء وإلى إعمال الذهن في موضوعات العصر» (١٥). وترى نازك الملائكة، تحت السبب نفسه، أن الشعر الحر يصلح للتعبير عن الحياة الواقعية، لأنه «يخلو من رصانة الأوزان القديمة» (١٦).

الموسيقى، والنسق الأسطوري، والنسق الصوري، والنسق الرؤيوي. وهي، كما نلاحظ، تكاد تشمل معظم الجوانب، في الحداثة الشعرية. وإذا كانت هذه المقاربة النقدية أو تلك ترى أن الجوهرية أو الأهم في الحداثة، يكمن في أحد هذه الأنساق، فإن ذلك لا يعني عدم الأخذ بغيره. بل يعني أن غيره أقل أهمية منه في تحديد ما هو جوهرية في الحداثة، مع الإشارة إلى أن بعض النقاد يميلون إلى الأخذ بعدة أنساق معا، معتبرين إياها محددات أساسية للحداثة. وسوف نتوقف، بشكل موجز، عند كل واحد من تلك الأنساق.

أما النسق الموسيقي، فيؤكد القائلون بجوهريته أن أهمية الحداثة الشعرية تكمن في خروجها على نظام البيت الشعري الكلاسيكي القائم على تفعيلات محددة سلفا. هذا البيت الذي يشكل أساس القصيدة العربية موسيقيا. والذي يحيل على نمطية عروضية، لم تعد تتلاءم والذوق المعاصر من جهة، ولم تعد تتلاءم وطبيعة الانفعال الشعري من جهة ثانية. بحيث يصح التوكيد، بحسب هذا النسق، أن الخروج على ذلك النظام هو في ذاته دخول في الحرية التي تميز التجربة الشعرية، ومن دونه لن يتمكن الشاعر العربي من التعبير عن تجربته بالشكل الأمثل. ومن ذلك، فقد تم النظر إلى محاولات الرومانتيكية العربية، في تجاوز النمطية، من خلال بعض التنويعات والتلوينات الموسيقية، على أنها نوع من تجميل القيد. يقول النويهي في ذلك: «ومن العبث أن نظن أن إلغاء القافية والرؤى أو تنويعها في القصيدة الواحدة مع الاحتفاظ بهذا الشكل الهندسي السيمتري الشديد الانتظام والرتوب يكفي لتخفيف حدة الجرس أو ضيق القيود الشكلية. وهذا

وترى، تحت السبب الأخير «إيثار المضمون»، أن الشكل التقليدي يتحكم بالمضمون الشعري، لما فيه من دقة وتنظيم وتناظر، وهو ما يجعل الشاعر يضحى بمعانيه من أجل الحفاظ على ذلك الشكل. أما الشعر الحر، فهو «في جوهره، ثورة على تحكيم الشكل في الشعر» (١٧)، في محاولة لجعل المضمون، لا الشكل، هو الأساس.

وبشكل عام، فإن الميزة الجوهرية لشعر الحداثة تكمن، بحسب هذا النسق، في المستوى الموسيقي من النص الشعري، فالتحديث الموسيقي قد أتاح للشاعر أن يتخلص من القيود التي تمنعه من التعبير عن تجربته الشعرية، وعن واقعه المعاصر تعبيرا حيا، ينبض بالحرية والجمال الفني.

وبما أن النسق الموسيقي هو الجوهري، في الحداثة، فلا غرابة في أن تتوالى الدراسات التي تتناول هذا النسق بالبحث والمعالجة، وأن تختلف فيما بينها حول الشكل النهائي الذي يمكن أن يأخذه شعر الحداثة، على الصعيد الموسيقي. ولن نتعرض، هنا، إلى الحديث عن ذلك، إلا أنه لا بأس من الإشارة إلى أن نازك الملائكة كانت من أكثر المتحمسين إلى «قنونة» هذا الشكل. وهو ما يتنافى أساسا والمنطق الذي انطلقت منه في اعتبار الحرية شرطا من شروط الشعر الجديد، وهو الذي جعلها تستخدم مصطلح «الشعر الحر» في وصف هذا النمط الشعري الجديد.

وإذا كانت الملائكة قد رأت أن التفعيلة هي الأساس الموسيقي، في هذا الشعر، فإن النويهي يرى أن التفعيلة هي المرحلة الأولى، من مراحل التجديد الموسيقي. إذ ينبغي على هذا الشعر أن يستكمل تجديده بالخروج من النظام الكمي إلى النظام

النبري. أي بالخروج من نظام التفعيلة إلى نظام النبر (١٨). ولهذا لا ينبغي أن نرى في «وحدة التفعيلة العروضية إلا كمرحلة انتقال، كقنطرة يعبر عليها شعرنا إلى ميادين أعظم اتساعا، وتطوير أبعد مدى وأعمق جذرية» (١٩). وعلى الرغم من إقرار النويهي بأن ثمة اختلافًا في القراءات على صعيد قواعد إيقاع النبر، وأن ثمة نوعا من التطور فيها (٢٠)، غير أنه لا يرى حرجا من توكيد الإمكانية في إنتاج الموسيقى الشعرية العربية، من خلال نظام النبر.

والحق أن ما افترضه النويهي قد وجد صدق كبيرا عند الكثير من النقاد، ممن يتبنون المنهج البنيوي، فراحوا ينظرون لإمكانية إنشاء موسيقا شعرية خالية من التفعيلة، وقائمة على نظام النبر. وفاتهم في ذلك اختلاف مواقع النبر، بين اللهجات المحلية العربية (٢١). وغنى عن البيان أن البنيويين العرب قد أعطوا النسق الموسيقي، من شعر الحداثة، أهمية خاصة تكاد تفوق أي نسق آخر. وذلك لطبيعة البنيوية التي تهتم بما هو لغوي وصوتي، في المقام الأول. ومن المعلوم أن البنيوية قد تابعت الشكلايين الروس في معاملتهم للشعر «على أنه استخدام أدبي جوهري للغة: فهو كلام منظم في بنيته الصوتية الكلية. والإيقاع Rhythm هو عامله الأساسي الأكثر أهمية» (٢٢). أي أن البنيوية العربية قد تعاملت مع هذا النسق، بشكل نقدي ممنهج، يفترض أن الإيقاع أو الموسيقى مسألة جوهرية في الشعر. وبما أن معظم البنيويين العرب قد تحمسوا لنظام النبر، فلم يكن بد من أن يفترضوا أن الموسيقى الشعرية يمكن أن تكون داخلية لا خارجية، ومعنوية لا حسية. وهو ما جعل من مصطلح

الموسيقا الداخلية يبدو كأنه بدهي، في الدراسات النقدية المعاصرة.

ونرى ان هذا المصطلح من أشد المصطلحات التباسا وغموضا في الوقت نفسه. إذ إن الموسيقا الشعرية لا يمكنها إلا أن تكون حسية. ولأنها حسية، فهي خارجية بالضرورة. وذلك بصرف النظر عما إذا كانت حسية الموسيقا الشعرية سمعية أو بصرية أو كليهما معا. أما السبب في هذا، فينھض من أن كل ما في الفن عامة، هو حسي بالضرورة. وحتى ما هو معنوي لا يمكن إلا أن يتبدى فنيا بشكل حسي. ولهذا فمن الطريف أن يذهب مروان فارس إلى ان «الإيقاع لا يمكن ان يكون إلا داخليا لأن علاقته بالصورة والأفكار علاقة سببية لا يمكن عزلها» (٢٣). ولا ندري ما الذي يجعل من الإيقاع داخليا، إذا كانت له علاقة سببية بكل من الصور والأفكار؟.. وهل الصور الفنية هي معنوية أو حسية، ثم هل تأتي الأفكار في شعر الحداثة إلا مصورة، بشكل حسي؟

إن ما لا يمكن تظهيره حسيا، في الفن، لا يمكن ان يكون مادة له. ولا غرابة في ان يضطر الشعر الصوفي، في تمثيله لما هو روحاني، إلى الاتكاء على الرموز ذات الطبيعة الحسية، من مثل المرأة والخمرة والكأس.. إذ إن الشعر، والفن عامة. إما أن يكون حسيا، أو لا يكون. ولا شك في أن ثمة فرقا بين التمثيل الحسي، في الفن، وبين الوعي الحسي الذي هو مرحلة من مراحل الوعي البشري.

ويذهب النسق الأسطوري إلى «أن الشعر المعاصر قد تأسس منذ أن ولجت الأسطورة كبعد بنيوي شعوري إلى جسد القصيدة، أي منذ ظهور «أنشودة المطر» للسياح، في أواسط الخمسينيات، وليس

مع كسر العمود الشعري التقليدي، أو الخلي، في أواخر الأربعينيات، وإن كان هذا الكسر هو الشرط القبلي الضروري لاتخاذ الأسطورة نهجا شبه صوفي للرؤيا الشعرية» (٢٤). وبهذا المعنى، فإن النسق الموسيقي ليس له تلك الأهمية التي مرت بنا سابقا. بل الأهمية الكبرى يتصف بها التعامل الشعري الحداثي مع الواقع، من منظور الأسطورة.

ويرى يوسف اليوسف أن الأسطورة لم تدخل إلى الشعر، لكي تكون «بمثابة عتلة رافعة للقصيدة. وإنما جاءت بوصفها الرؤيا الشعرية نفسها، وبوصفها جوهر التركيب البنيوي للقصيدة عينها» (٢٥). ولكي يؤكد ذلك، فإنه يذهب إلى تعداد المنافع الفنية التي قدمتها الأسطورة إلى الشعر، فيرى أنها خمسة. وهي: تعميق الكيف الدرامي للقصيدة، وإعطاء المفاهيم والتصورات بعدا شخصيا، وإعطاء المضمون بعدا كونيا، والتخلص من الزمن أو تعطيله، والتعبير عن رغبة الشاعر في التظاهر والتجدد (٢٦).

أي أن الأسطورة لم تدخل في بنية النص الحداثي فحسب. بل دخلت أيضا في بنية الوعي الشعري الحداثي، وبهذا، لم يعد بالإمكان عزل النص عن الأسطورة، أو عزل ذلك الوعي عن الوعي الأسطوري. وهذا ما يقول به الدكتور إسماعيل، حين يؤكد أن «الطريقة الأسطورية، أو ما نسميه المنهج الأسطوري. هي التي تجعل للشعر طابعا مميزا في باب المعارف الإنسانية، يميزه عن الفلسفة وعن العلوم التجريبية، ويجعله شعرا» (٢٧). ومن ذلك، فإن اتباع «هذا المنهج في العصر الحاضر ليس مجرد طريقة لحل موقف إنساني، وإنما



جبرا مصطلح «الشعراء التمزويين» سنة ١٩٥٨. وكان يقصد به أدونيس والسياب والخال وحاي. بالإضافة إليه (٢٩). وقد تابعه أسعد رزوق. في دراسة هؤلاء الشعراء الخمسة، من منظور الأسطورة التمزوية التي تقوم أساسا على الانبعاث من الموت والجذب واليباب (٣٠). وواقع الحال أن مجمل المقاربات النقدية لهذا النسق، تنهض أساسا من أسطورة الموت والانبعاث التي بدت وكأنها المحور الذي يتمحور حوله شعر الحداثة، في علاقته بالواقع الاجتماعي والحضاري العربي المعاصر. بمعنى آخر: إن الحديث عن جوهريّة الأسطورة ليس في حقيقته سوى حديث عن جوهريّة أسطورة الموت والانبعاث أو الأسطورة التمزوية حصرا. وهو ما خصصت له ريتا عوض كتابا مستقلا (٣١)، يدرس تجليات هذه الأسطورة، في شعر الحداثة.

وبشكل عام، يمكن التوكيد أن القائلين بهذا النسق، يذهبون إلى أن مآثرة الحداثة تكمن في تناولها الأسطوري للواقع، بحيث استطاعت أن ترتقي به إلى مستوى الأسطورة. وهي بذلك تكون قد تخلصت من النثرية والتقريرية اللتين تنشآن من التناول الواقعي المباشر. وتكون أيضا قد ارتقت إلى الكلية من خلال الجزئية، أو كما يقول اليوسف «برهنت الأسطورة على أنها تشابك المتباينات واندماجها في وحدة عضوية.. وبذلك استطاع الشاعر المعاصر أن يعانق الكلية والجزئية، وأن ينجو من المباشرة في التعبير، أن ينجو من النثرية» (٣٢).

أما النسق الصوري، فيرى أن دراسة الصورة الفنية، في شعر الحداثة، يمكنها أن تبين مدى الاختلاف بينه وبين الشعر العربي الكلاسيكي والتقليدي المعاصر.

هو كذلك أسلوب شعري وفني من الطراز الأول» (٢٨). ولهذا لا غرابة في أن يتم النظر إلى الصورة الفنية، في الشعر، على أنها من آثار الوعي الأسطوري القديم أو بقاياها. وهذا، كما هو معلوم، من أطروحات النقد الأسطوري - Myth Criticism الذي كان نورثروب فراي من أهم ممثليه.

وعلى الرغم من أن إسماعيل لا يميل عادة إلى الأخذ بنسق واحد. بل يأخذ بعدة أنساق معا. غير أنه في تناوله لهذا النسق أو ذاك، غالبا ما ينساق وراء التعميم الذي يؤدي إلى إعطاء ما هو جزئي أو جانبي بعدا عاما أو جوهريا لا يحتمله، بحيث يبدو أن إسماعيل لا يقول إلا بهذا النسق. غير أن الأمر ليس على هذا النحو، وإنما هي الحماسة لما هو مدرّوس وحسب. وقد ظهر ذلك، في مجمل فصول كتابه «الشعر العربي الأصيل».

وعلى أية حال، فإن القول بجوهريّة الأسطورة، في شعر الحداثة، غالبا ما ينهض من اعتبارها شكلا من أشكال الوعي، وشكلا من أشكال التصوير الفني. وإذا ما وضعنا في الاعتبار أن ثمة نوعا من التوحيد بين الوعي الشعري الحدائثي والوعي الأسطوري، وبين الصورة الفنية والأسطورة، فإن ذلك يعني أن شعر الحداثة لا يمكن عزله عن الأسطورة، حتى في تناوله للواقع. إذ إن الواقع ينبغي، بحسب ذلك، أن يبدو مؤسّطرا في الشعر. والحقيقة أن شعر الحداثة كثيرا ما رأى في الأسطورة حاملا موضوعيا لتجاربه وتصوراتها الشعرية، غير أن القول بذلك شيء، والقول بجوهريّة الأسطورة شيء آخر تماما.

لقد شاع هذا النسق شيوعا كبيرا، في النقد المعاصر، منذ أن أطلق جبرا إبراهيم

المتشابكة المعقدة ما بين الأنا - الآخر،  
الداخل - الخارج.

د - تلاحت الصورة بشكل أوضح  
وأقوى مع أنساقها الخارجية والداخلية.

هـ - من الصعوبة الحديث عن بنية  
عامة ثابتة للصورة، في القصيدة  
المعاصرة (٣٤).

وذلك بالإضافة إلى أن هذه الصورة قد  
«ألغت ثنائية التعبير المعروفة فكرة +  
صورة، وجعلت التعبير عن الفكرة يتم  
من خلال الصورة أو بالصورة» (٣٥).

وإذا ما قابلنا هذه الصفات بصفات  
الصورة التقليدية، فإن التطور في الصور  
المعاصرة يغدو أكثر وضوحاً. أما هذه  
الصفات فهي: التعارض بين الفكرة  
والصورة، والتزيينية، وطغيان الصور  
المفردة جاهزة ومكررة وثابتة، والتفكك  
والتراكم والتناقض (٣٦). وذلك علاوة  
على الثنائية التي تقوم عليها الصورة  
التقليدية التي هي محاكاة أولاً. وبهذا  
المعنى، فإن القفزة النوعية التي قام بها  
الشعر المعاصر، تجد صداها الأساسي، في  
الصورة الفنية. ولا غرابة في ذلك، إذ إن  
الصورة، في الشعر، هي «أداته الرئيسية  
في الخلق والتصوير» (٣٧).

غير أن ما تنبغي الإشارة إليه، في هذا  
المجال، هو أن اليافي لا يرى في الصورة  
وفي تطورها مسألة فنية فحسب. بل إنه  
يرى فيها أيضاً إحالة على الإطار المعرفي  
للعصر. أو كما يقول «يعد الإطار المعرفي  
الفلسفي والثقافي والاجتماعي والفني  
المهاد التي تأسست عليها تقنيات  
القصيدة عامة وتقنيات الصورة  
خاصة» (٣٧) فتطور الصورة إذاً، لا  
ينهض مما هو فني وحسب. بل ينهض  
أيضاً من كل ما ينطوي عليه العصر  
الحديث وبذلك، فإن الصورة الفنية تمثل

وذلك من منظور أن الصورة الفنية  
جوهرية في الشعر عامة. فيما أن  
الصورة، على هذا النحو من الأهمية، فإن  
تبيانها وتبيان علائقها، عبر المدارس  
الشعرية، يؤدي بالضرورة إلى تبيان  
الاختلاف الجوهرى بين هذه المدارس،  
مع الإشارة إلى أن الصورة لا تعني ما هو  
جزئي وحسب. بل تعني ما هو كلي أيضاً.  
بمعنى أن ثمة صوراً جزئية، كما أن ثمة  
صوراً كلية.

وبما أن الدكتور نعيم اليافي من أهم  
الدارسين لهذا النسق، فإن الوقوف عند  
أطروحاته أو بعضها، حول الصورة  
الحديثة، هو وقوف عند هذا النسق،  
بشكل أو بآخر.

ينطلق الدكتور اليافي من أن الأشكال  
البلاغية القديمة إنما هي «أبنية مهدمة  
استنفدت طاقاتها وخلقت جدتها، وطل  
عليها الزمن» (٣٢). وهي، لذلك، لم تعد  
لائمة لهذا العصر بخلفيته الثقافية، مما  
يقتضي تعاملًا صورياً جديداً، وهو ما  
انجزه الشعر الحديث.

أما الصفات التي تتصف بها الصورة  
الحداثيّة، أو المعاصرة، بحسب تعبير  
اليافي، فيمكن إجمالها بالأمور التالية:

أ - تعد الصورة الفنية أحد مكونات  
اثنين، في القصيدة المعاصرة، وقد عبرت  
عن تجارب الشعراء رؤية وبناء، أما  
المكون الثاني فهو الإيقاع.

ب - إن أساس الصورة الفنية يكمن في  
الخلق، لا في المحاكاة، كما كان سائداً في  
الشعر العربي، ومن ذلك، فقد تخلت  
الصورة المعاصرة عن وظائف الصورة  
التقليدية في الشرح والتزيين.

ج - أضحت الصورة، في الشعر  
المعاصر، وسيلة الخلق والكشف والرؤيا  
وأداة التعبير الوحيدة عن العلاقة

أولا على تحوله من الرؤية إلى الرؤيا. ولعل هذا ما دفع أدونيس إلى تعريف الشعر الحدائي بقوله: «إنه رؤيا. والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم السائدة. هي، إذن، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها» (٤٠).

وبما أن الأمر على هذا النحو، فلا ينبغي «أن نبحث في القصيدة الجديدة عن الصورة أو الفكرة بحد ذاتها. بل عن الكون الشعري فيها وعن صلتها بالإنسان ووضعه» (٤١).

ويختلف القائلون بهذا النسق حول طبيعة الرؤيا، في الحداثة الشعرية، وهل هي رؤيا مأساوية أو ثورية، أو ميتافيزيقية. ومن دون أن ندخل في تفصيلات هذه الرؤى، يمكن القول إن شعراء مجلة «شعر» ونقادها يميلون إلى اعتبار أن الميتافيزيقا هي الأساس في كل شعر عظيم (٤٢). وغالبا ما تتم المزاوجة بين الرؤيا الميتافيزيقية والرؤيا المأساوية، على حين أن نقاد الواقعية كانوا يميلون إلى الرؤيا الثورية. مع الإشارة إلى أن هؤلاء يفضلون استخدام مصطلح «المضمون» على استخدام مصطلح «الرؤيا». ويؤكدون، في الوقت نفسه، أن الفن العظيم لا يمكن إلا أن يكون ذا مضمون عظيم. وفي كلتا الحالتين، فإن هذا النسق يبحث عن الجوهر في شعر الحداثة، خارج المستويات الفنية، وإن يكن هذا الجوهر لا يمكن إلا أن يظهر من خلال هذه المستويات بمعنى أن الحداثة هي موقف رؤيوي أولا. ومن دون هذا الموقف تغدو الحداثة مجرد نقلة شكلية لا طائل منها.

ونود أن نتوقف، في هذا المجال، عند تحديد أدونيس لشعر الحداثة. إذ إنه يمثل وجهة النظر الرؤيوية، بشكل عام.

المبدع، بقدر ما تمثل عصره، على كل الأصعدة. ولاشك في أن هذه النظرة تتسم بالحيوية والجدلية. وذلك من خلال ربط الصورة الفنية بمجمل العلائق الداخلية والخارجية، وعدم النظر إلى الصورة على أنها ذات مستوى فني وحسب، ولكن اهتمامها الشديد بالصورة، يجعل منها ذات بعد جزئي، على الرغم من محاولة هذه النظرة توسيع مفهوم الصورة، ليشمل النص الشعري الحدائي عامة، في أحد مستوياته.

وهكذا نلاحظ أن النسق الصوري يرى أن تطور القصيدة المعاصرة ينهض أساسا من تطور تقنيات الصورة الفنية. ولا يمكن لأي تجديد. مهما يكن مستواه، إلا أن ينعكس في الصورة، أو الأصح: لا يمكن إلا أن يطال الصورة أولا، وما ذلك إلا لأن الصورة هي الأداة الرئيسية أو الجوهرية في الشعر.

ويذهب النسق الرؤيوي أخيرا، إلى أن ما هو جوهرى، في شعر الحداثة، يمكن أولا في الرؤيا. فالرؤيا الحدائية هي التي تسوغ وجود الحداثة، وليس المستويات الفنية أو الشكلية. ويتم التوكيد في هذا النسق، أن الشعر العربي الكلاسيكي هو، في المقام الأول، شعر رؤيوي، على حين أن شعر الحداثة هو شعر رؤيوي، ويؤكد الدكتور غالي شكري «أن كلمة الرؤيا - إذا شئنا الدقة في التعبير والتأريخ - لا تنطبق أبعاها إلا على الشعر الحديث» (٣٨). ويربط شكري بين الرؤيا المأساوية القائمة وبين الغموض الذي يتسم به هذا الشعر، مؤكدا أن «ليس التلاعب بالأوزان أو اللغة أو الصور هو السر الكامن وراء هذا الغموض، وإنما هي الرؤيا المأساوية القائمة في جوهرها العميق» (٣٩). ومن ذلك فإن أهمية هذا الشعر وتميزه يقومان



يرى أدونيس أن هذا الشعر يتخلل عن عدة أمور، تمنعه من أن يكون حدثاً. وهي:

أ - التخلي عن الحادثة، لأن ثمة تنافراً بين الحادثة والشعر.

ب - التخلي عن الواقعية التي تحيل على التعامل النثري العادي، واستخدام الكلمات وفقاً لدلالاتها المألوفة.

ج - التخلي عن الجزئية والميل إلى التعبير عن كلية التجربة الإنسانية.

د - التخلي عن الرؤية الأفقية، والميل إلى الغوص فيما وراء الظواهر والأشياء.

هـ - التخلي عن التفكك البنائي (٤٣).

إن التخلي عن كل ذلك يعني الانطلاق من الرؤيا. مثلاً يعني الدخول في عالم الشعر الحقيقي والخالد الذي هو كشف وارتياح للمجاهيل، أو كما يقول أدونيس «إن تحديد شعر جديد خاص بنا نحن، في هذا العصر، لا يبحث عنه، جوهرياً، في فوضى الشكل ولا في التخلي المتزايد عن شروط البيت، بل في وظيفة الممارسة الشعرية التي هي طاقة ارتياح وكشف» (٤٤).

وقد يبدو أن تركيز أدونيس، ومن ورائه النسق الرؤيوي، على الرؤيا بوصفها جوهريّة، قد أدى إلى إهمال الشكل الفني لشعر الحادثة. غير أن واقع الحال عكس ذلك تماماً.

فقد تم إيلاء الشكل أهمية خاصة، في هذا النسق، أو الأصح أن نقول إنه قد تم النظر إلى الشكل والرؤيا بوصفها مضمونا على أنهما يشكّلان وحدة لا انفصام فيها. يقول أدونيس، ويأتي ضعف القصيدة من التفسخات والتشققات التي تستشف في هذه الوحدة (٤٥). فاهمية الرؤيا لا تلغي أهمية الشكل، وإنما تكمن المسألة في

المنطلق الأول. أي هل الحادثة موقف أولاً، أو أنها شكل أولاً. ولقد أجاب هذا النسق عن ذلك، بأن الموقف أو الرؤيا هي الأساس الجوهري في الحادثة. وبما أنه كذلك، فلا يمكن إلا أن يفرض شكله الخاص به. ومن المعلوم أن التجريبية الشكلانية هي أساساً نتاج شعراء الرؤيا. وقد يبدو من الطريف، هنا، أن من يذهب إلى أن الرؤيا هي الجوهري في الحادثة، يقع في الاهتمام بما هو شكلاني، إلا أن الطرافة تتلاشى، حين نؤكد أن قيام الرؤيا مما هو حدسي ميتافيزيقي غرائبي، بالنسبة إلى أولئك الشعراء، يتكامل والبحث عن أشكال غرائبية.

ونرى لزماً علينا أن نشير إلى أنه إذا كان أدونيس - وشعراء الرؤيا أيضاً - قد ذهب إلى ضرورة أن تكون الرؤيا، بوصفها مضموناً، حدسية وميتافيزيقية، فإن الكثيرين من النقاد والشعراء - ولا سيما القائلين بالواقعية - قد رفضوا هذا الطرح لمفهوم الرؤيا، معتبرين أن الرؤيا الاجتماعية الثورية التي تتناغم وحركة الواقع هي الرؤيا الحقيقية التي على شعر الحادثة أن يصدر منها، وأن يعمقها في الواقع والنص معاً. يقول أحمد يوسف داود، في معرض رده على أدونيس «فالإبداع لا يكون بالرؤيا / الإلهام / حس البنية، وإنما بالرؤية / المعرفة. وهكذا لا تنفصل اللغة عن أصولها إلا بمقدار انفصال الممكن عن الراهن» (٤٦). أو بمعنى آخر: ليس ثمة رؤيا يمكن أن تنفصل عن الرؤية. ولهذا فدعوى التجاوز والتخطي التي يدعيها شعراء الرؤيا ليست، في حقيقتها، سوى مقولة وهمية، لا أساس لها من الصحة.

تلك هي الأنساق التي سادت النقد المعاصر، في مقاربتة لما هو جوهري في

الحدثا الشفرففة. ففء اءم ءل نسق بأءء ءوانب الءءاءة؁ وءءل منه ءوءرفا؁ بالنسبة إلى ءوانب الأءرف. وإذا ما ءنا ءء أوءزنا القول فف هءه الأنساق؁ فأننا ءء ءاولنا أن نعطف؁ ءء الإمكان؁ صورة ءلفة عامة عنها. ونرءو أن نءون ءء اسءطعنا ذلك. وففقى السؤل ما الإشءالفة الفف ءعانفها هءه الأنساق مففرءة ومءءمة؟

إن أولى ءبءفاء هءه الإشءالفة ءءمن فف النظرة ءزئفة إلى الءءاءة؁ ءفء فءم ءرءفء على ءانب واءء؁ فف أغلب الأحيان؁ ففءم النظر إلىه على أنه ءوءرف؁ وأن ما سواه ءانوف. وءأن الءءاءة لفسء ءلا موءءا؁ ففصعب ءزئفه؁ أو ءوزفعه على وءءاء مفسءقلة. ولاشء فف أن ءمة ءوءرفا وءانوفاف فف ءل ظاهرة فففة أو ءقاففة أو ءءماعفة. ولكن ان ءءل من ءزئف ءلفا؁ ومن ءالص عاماف؁ ومن ءانوف ءوءرفا. فأن فف ذلك مءالطة؁ ءفء ذهب الأول إلى ءل الإفقاع الءف هو ءزئف؁ فف الصءارة من ءلفة. وذهب ءانف إلى ءل ءانوف المرحلف ءوءرفا اسءراءفءف؁ من ءلال النظر إلى الأسطورة على أنها أهم مءونات الءءاءة. وقء أثبء الءءاءة؁ ففما بعء السبعفنفاف من هءا القرن؁ عءس ذلك. ءفء ءءل عن الأسطورة؁ وبفقف هف؁ من ءون أن ءءاثر بنفءها ءمالفة.

وآبءى ءلك الإشءالفة أفضاف فف اضمءلال المءالءة ءمالفة لظاهرة الءءاءة. فعلى الرغم من ءوكفء ءلك الأنساق أن الشءر شكل ءمالف؁ إلا أن مءرفاف ءناول النقءف ءبء أن ما هو ءمالف أقل ءضورا مما هو ففف أو رؤوفف. والء أن النسق الصورف هو الأقرب إلى المءالءة ءمالفة. وذلك من

ءلال رطفه ءقنفاف الصورة الفففة بالأطر النظرفة والءءماعفة العامة؁ ومن ءلال ففهمه ءلك ءقنفاف على أنها أسلوب فف وعف العالم. فر ان اءءمامه الأكبر بالصورة الفففة ءء فوف علىه فرصة النظر إلى ظاهرة الءءاءة من عءة ءوانب هامة أءرف. لعل أهمها ءانب الوعف ءمالف الءءاف؁ وطففعفه المءءلفة عن الوعف ءمالف ءقلءف أو ءلاسلفف.

وعلى الرغم من ان المنءلق الءف انءلق منه النسق الرؤوفف ءان بالإمكان أن فءعمق باءءاه المءالءة ءمالفة؁ فر أن ءوهان هءا النسق ففما هو ءءسف وءرائف ومفءاففزفقف؁ ءء ءل منه قاصرا عن وعف الءءاءة. نقول ذلك؁ ونءن نعف ءفءا أن ءملة «ءءلفاف» الفف اقءرءها أءونفس؁ لا فمكن صرف النظر عنها؁ أو عن بعضها؁ فف فهم الءءاءة الشءرفة.

وآظهر ءلك الإشءالفة؁ من ءهة ءالءة؁ فف أنها غالباف ما ءقء الصلة بفن الءءاءة وما سبفها من مءاولاء ءءفءففة؁ فف الشءر العربف الرومانءفقف. بءفء ءبءو الءءاءة نقلة نوعفة لا ءراكم ءمالفها؁ فف ءفن أن الشءر الرومانءفقف ءان له الفضل الأول أو المباءرة الأولى؁ فف ءءفء الشءر العربف الءءف؁ منذ أوائل القرن العشرفن. ولم فظهر ذلك؁ على مسءوف الموسفقا الشءرفة فءسب. بل ظهر أفضاف على مسءوفاف عءة مءءلفة. ءفى أن ءءامل مع الأسطورة فعوء إلى هءا الشءر. وقء فءون من المشروع؁ فف هءا المءال؁ أن ءءساءل: لماذا فءم ءءوكفء ءاماف أن الءءاءة ءء أفاءاء من إلفوف؁ على صءفء ءءامل الأسطورف؁ ولا ءبءو ءفى إءارة إلى الرومانءفقف العربفة فف ذلك؁ على الرغم من أن الءءاءة ءء ءرءء

جماليا وتاريخيا من معطف الرومانتيكية العربية. لاشك في أن ثمة تجاوزا كبيرا في الحداثة لأطروحات الرومانتيكية، غير أن ذلك لا يلغي أهميتها في المبادرة إلى التحديث.

لقد أغفلت معظم تلك الأنساق، في محاولتها بلورة الحداثة، أن تشير إلى أهمية ما قامت به الرومانتيكية، وهو ما أوحى بأن ثمة قطيعة حقيقية وشاملة، قامت بها الحداثة مع كل ما هو ناجز شعريا، على الصعيد العربي. وذلك في الوقت الذي لم تكن فيه الحداثة إلا نقلة نوعية لتراكم كمي، امتد إلى خمسين سنة من قبل، حين راحت الرومانتيكية تطرح وعيا جماليا جديدا مختلفا، بقدر ما، عن الوعي السائد.

ويبقى أن نؤكد أن النقد المعاصر بأنساقه المختلفة قد أنتج معرفة نقدية بالحداثة الشعرية، لا يمكن التقليل من أهميتها بحال من الأحوال، كما لا يمكن تجاوزها في أي مقارنة نقدية ممكنة. فعلى الرغم من أن ثمة إشكاليات في فهم هذا النقد للحداثة، إلا أن ذلك لا يؤدي إلى القول إن هذا النقد قاصر عن وعي ظاهرة الحداثة الشعرية، أو أنه لم يستطع الكشف عما هو إيجابي أو سلبي فيها.

١ - رزوق، أسعد: الأسطورة في الشعر المعاصر. منشورات مجلة الآفاق، بيروت، ١٩٥٩. ص: ١٠٧.

٢ - جيدة، د. عبد الحميد: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر.. مؤسسة نوفل، بيروت، ١٩٨٠. ص: ١١٢.

٣ - إسماعيل، د. عز الدين: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت، ط: ١، ١٩٨١. راجع الفصلين الأول والثاني من الباب الثالث.

٤ - الشريف، جلال فاروق: الشعر العربي الحديث — الأصول الطبقية والتاريخية. اتحاد الكتاب العرب. دمشق، ١٩٧٩. ص ٥ - ٦.

٥ - خنسة، وفيق: دراسات في الشعر العربي السوري. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر، ١٩٨١. ص: ١٥.

٦ - نفسه، ص ٧٩.

٧ - باروت، محمد جمال، الحداثة الأولى. اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، ط: ١، ١٩٩١، ص: ٩٢.

٨ - المرعي، د. فؤاد: المؤثرات الأجنبية في حركة الحداثة الشعرية. مجلة الموقف الأدبي. عدد ١٩٣ / ١٩٤. دمشق، ١٩٨٧. ص: ٥٣.

٩ - لا بأس من الإشارة إلى أننا كنا قد أخذنا بهذا التفسير، في أطروحتنا للدكتوراه «القيم الجمالية في الشعر العربي الحديث»، عام ١٩٨٩.

١٠ - النويهي، د. محمد: قضية الشعر الجديد. دار الفكر. ط: ٢، ١٩٧١، ص: ٩٨.

١١ - نفسه، ص: ٩٤.



- ١٢ - نفسه، ص: ٩٨.
- ١٣ - نفسه، ص: ٩٥.
- ١٤ - الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر. دار العلم للملايين، بيروت، ط: ٥، ص: ٥٦ - ٦٥.
- ١٥ - نفسه، ص: ٥٦.
- ١٦ - نفسه، ص: ٥٧.
- ١٧ - نفسه، ص: ٦٣.
- ١٨ - النويهي: المرجع السابق، را: ص: ٢٣١ - ٢٤٨.
- ١٩ - نفسه، ص: ٢٣١.
- ٢٠ - نفسه، را: ص: ٢٣٩.
- ٢١ - راجع: المعداوي، أحمد: البنية الإيقاعية الجديدة للشعر العربي. مجلة «الوحدة» العدد: ٨٢ / ٨٣. الرباط، ١٩٩١. حيث يعرض الدارس لتلك المحاولات مبينا ما فيها من قصور أو مغالطة.
- ٢٢ - Selden, Raman, Areader's - guide to Contemporary Literary Theory. London: 1988. P.9.
- ٢٣ - راجع المعداوي: المرجع السابق، ص: ٥٧.
- ٢٤ - اليوسف، يوسف سامي: الشعر العربي المعاصر. اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠. ص: ٤٤.
- ٢٥ - نفسه، ص: ٤٢.
- ٢٦ - نفسه، را: ص: ٤٢ - ٤٣.
- ٢٧ - اسماعيل: المرجع السابق، ص: ٢٢٥.
- ٢٨ - نفسه، ص: ٢٣١.
- ٢٩ - جبرا، جبرا إبراهيم: المفازة والبئر والله. مجلة «شعر» العدد ٧ / ٨، صيف ١٩٥٨. ص: ٥٧.
- ٣٠ - رزوق: المرجع السابق. حيث يدرس أولئك الشعراء، من هذا المنظور.
- ٣١ - وهو: اسطورة الموت والانبعث
- في الشعر العربي الحديث. المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٧٨.
- ٣٢ - اليوسف: المرجع السابق، ص: ٣ - ٤٤.
- ٣٣ - اليافي، د. نعيم: مقدمة لدراسة الصورة الفنية. وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢. ص: ٨.
- ٣٤ - اليافي، د. نعيم: الصورة في القصيدة العربية المعاصرة. مجلة الموقف الأدبي، العدد: ٢٥٥ / ٢٥٦، دمشق، ١٩٩٢. ص: ٤٦.
- ٣٥ - نفسه، ص: ٢٦.
- ٣٦ - اليافي، د. نعيم: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب. دمشق، ١٩٨٣. ص: ٣٦٤.
- ٣٧ - اليافي: الصورة في القصيدة العربية المعاصرة. ص: ٤٦.
- ٣٨ - شكري، د. غالي: شعرنا الحديث إلى أين؟. دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص: ١٩٧٨. ص: ٨٣.
- ٣٩ - نفسه، ص: ١٢.
- ٤٠ - أدونيس: زمن الشعر. دار العودة، بيروت، ط: ٣، ١٨٨٣. ص: ٩.
- ٤١ - نفسه، ص: ١٢.
- ٤٢ - باروت، المرجع السابق، را: ص: ٤٥ - ٥٢.
- ٤٣ - أدونيس، المرجع السابق، ص: ١٠ - ١٣.
- ٤٤ - نفسه، ص: ١٤.
- ٤٥ - نفسه، ص: ١٥.
- ٤٦ - داود، أحمد يوسف: لغة الشعر. وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٠. ص: ٢٥٤.

أن تقرأ أدونيس يعني أن تتهياً، لأنك  
مدعو إلى طقس جديد، سوف تشارك في  
النهوض فيه، ربما تركض فوق الجمر  
والحصى، ربما تشد أنفاسك في فضاء  
مفتوح، لتدخل إلى أفق جديد، أنت مطالب  
بكل الحضور، وكل التذوق، وكل  
الإقبال،...، ستحطم أصناماً وأنت تمشي،  
وسترمي أرتالا من الكلمات المحنطة،  
ويجب أن تتجه للحدثاء،...، لأن الجمالية  
لدى أدونيس تتأسس على انفتاح اللغة  
الشعرية، على خلع أبواب

القالبية، على سرج «مهر  
الابتكار» أي أن تخلخل  
المدى شاعراً وقارئاً،  
وأن «تزعزع تخوم  
الموروث»، ... إذن  
القصيدية عند أدونيس  
ضد البسطح الأفقي،  
وعدوة للخط المستقيم،

وهي أيضاً تتمتع كي تنشر مناخاً جمالياً  
شبيكياً يحاصر، ويتوافد إليك من النوافذ  
كلها، وفي هذا جميعاً أدونيس يبني  
بإخلاص، وجدارة، وحماس، هنا يتهدم  
جدار لتنهض شجرة، وهناك يتهدى  
صنم لترتفع بنفسجة أو نجمة أو غيمة،  
وهناك يفتح صخر، مغلق كان، ولذلك  
يدعوك أدونيس يجادل، يحاور،  
يفريك، يستفزك كي تسهم في ابتكار  
جمهورية الشعر، وكلما حاولت أن تمسك  
به نفر، هو دائماً ضد الداجن، ضد  
السكن الرائد، ولذلك كلما ازداد منك  
اقتراباً نأى وابتعد (١).

يعد أدونيس واحداً من أكبر وأشهر  
رواد الحدثاء الشعرية، ذلك أنه من  
الرعي الأول الذين كتبوا شعر التفعيلة،  
أمثال السياب وعبد الصبور ونازك  
الملائكة وخليل حاوي ويوسف الخال

## قراءة في الحدثاء

# «أدونيس نموذجاً»

● عبد الرحمن سليمان

تمهيد..

## «أول الشعر:

أجمل ما تكون أن تخلخل المدى  
والآخرون - بعضهم يظنك النداء  
بعضهم يظنك الصدى.

...

أجمل ما تكون أن تكون هدفاً

مفتقراً

للمصمت والكلام.

وعيا جذريا شاملا في بنية العقل العربي أو في بنية الحياة العربية.. فالقديم الأصولي ديناً لغة وشعراً بحسب هذه الثقافة نموذج المعرفة - النهائي، ويعني ذلك أن المستقبل متضمن فيه، وبالتالي فالحدثات هي خروج على القديم الأصلي ومن هنا ندرك كيف انتقلت ألفاظ (حديث) و(محدث) و(أحداث) من المعجم الديني إلى المعجم الشعري (أي من المعجم الفكري إلى المعجم الشعري النقدي الفني) (٤).

### التراث الشعري: النص القرآني

يرى أدونيس في الإسلام عهداً جديداً، وأن النص القرآني قد أسس للحركة الشعرية الحديثة من حيث إنها انقطاع عن الجاهلية فكراً وممارسة ومقاربة مجازية للكلام.

وهو يرى أن القرآن «الذي نظر إليه بصفته تقيداً للشعر بشكل أو بآخر، هو الذي أدى إلى نحو غير مباشر إلى فتح آفاق للشعر غير معروفة، ولا حد لها، وإلى تأسيس النقد الشعري بمعناه الحق» (٥).

فالقرآن فتح آفاقاً معرفية جديدة، وأدى إلى نشوء مقاربة فكرية لغوية هي في عمق الحدث كما يفهمها أدونيس، ألا وهي المقاربة الصوفية، وأدى إلى ظهور كتب النقد التي بنيت على أساس من المقاربة بين النص الشعري والنص القرآني، وأدى إلى تدوين علوم اللغة العربية ولو من منطلق الوصفية، واكتشف المجاز وأنواع البلاغة الشعرية العربية، وفنية اللغة وطرق استخدامها.

فالتراث عند أدونيس هو المنبع الذي يستقي منه الإنسان تجده وحضوره، ولكن بأدواته المتميزة، يقول:

وهو أيضاً ناقد، متميز، له أثره في النقد العربي الحديث، ذلك أنه يشكل بؤرة ثقافية مشعة في الفكر العربي، فهو مجمع، جمع انسجام وتوافق بين عدة رؤى عربية وإسلامية وغربية، ويقروها قراءة عربية معاصرة.

١- ماهية الحدث (بنية الحدث الأدونيسية):

إن الحدث عند أدونيس هي حدث ثنائية الوجه، فهي من جهة حدث فكري، ومن جهة أخرى حدث فنية (شعرية)، والعلاقة بين الفكر والشعر هنا علاقة جدلية، يقول: «دائماً تواكب حركة الشعر حركة الفكر.. وهكذا كان الوضع دائماً تكتسب الحركة الشعرية مزيداً من الأهمية بأهمية الفكر النظري الكامن وراءها» (٢).

ليس هذا وحسب، بل إنه يعتبر النقد فكراً: «الفكر - النقد نوع من العمل، خلو الحياة من الفكر - النقد نوع من اللاعمل، من البطالة، عطل للذهن وللعمل، والفكر - النقد نتاج، والحياة التي تخلو من الفكر - النقد نوع من وقت يملؤه الفراغ» (٣).

### حدث الفكر

والحدث عند أدونيس، وبشكل خاص حدث الفكر هي فضاء تأسيسي للحرية، وهذا يعني أن ثمة قيوداً وحواجز يجب تجاوزها وتحطيمها.

فأدونيس يرى أن «مسألة الحدث هي مسألة أزمة ثقافية، أزمة هوية، لذلك كانت العودة إلى القديم تشتد باشتداد الصراع الداخلي المتعدد الوجوه والمستويات، ولذلك بقيت الحدث قوة رفض وتمرد وتساؤل وتحريك دون أن تدخل بوصفها



في ما لم يفكر فيه حتى الآن، وأن يكتب ما لم يكتبه حتى الآن ذلك المكبوت الضخم المتواصل دينيا وثقافيا، فرديا واجتماعيا، نفسيا وجسديا، هذا يعني أن الحداثة انخرط في التاريخ، وأنها كتاب تضع هذا التاريخ موضع تساؤل مستمر وتضع الكتابة نفسها موضع تساؤل مستمر، وذلك ضمن حركة دائمة من استكشاف طاقات اللغة واستقصاء أبعاد التجربة» (٧).

### حداثة الفن (الشعر)

والآن ما هي حداثة الفن (الشعر)... أقصد من حداثة الفن (الشعر) حداثة ما يتعلق بالشعر فنيا وجماليا، ألا وهو (اللغة، الشكل، الإيقاع).

رأينا أن حداثة الفكر عند أدونيس هي فضاء تأسيسي للحرية، كذلك هي الحال بالنسبة إلى حداثة الفن (الشعر).

حيث إن (الحديث) يجب أن يعبر عنه بلغة حديثة لها شكلها الحديث، وإيقاعها الحديث، لأن طرق مقاربتها ومحركاتها حديثة، وهذا التعبير الجديد باللغة الجديدة لا يتأتى إلا في جو من الحرية، حيث إن الإنسان لا يفكر إلا باللغة، ولذلك عندما تكون الحرية شرطا للفكر العربي الحديث فهي شرط للغة العربية الحديثة، أي للشعرية العربية الحديثة.

### ١- اللغة:

ينطلق أدونيس في حديثه عن اللغة من نظرة تاريخية شاملة لوضع اللغة العربية، فيقول مبرزاً إشكالية الحداثة على مستوى اللغة:

«التراث ليس النتاج كله الذي أنتج في الماضي، وإنما هو الطاقة الإبداعية التي تجسدت في منجزات لا تستنفذ، بل تظل فعالة متوهجة وجزءاً من حركة التاريخ» (٦).

من خلال ما تقدم نتبين أن أدونيس لا يرفض التراث الشعري، ولكنه يرفض هذا العقل الذي يرى في الشعر القديم أنموذج معرفة نهائية، فهو يرفض هذا التراث النقدي الذي يوحد الأصل بصيغة نهائية، ويجعل منها مادة جامدة علينا — حتى نكون شعراء عرب — أن نقدوها.

الآن نستطيع أن نصل إلى نتيجة مفادها أن الحداثة الفكرية أو بالأصح حداثة الفكر عند أدونيس، إنما هي طاقة بحث وتساؤل وتفجير للمكبوت تاريخيا واجتماعيا ودينيا وفهم معاصر للنص القرآني، إنها بحث عن تجديد العقل العربي في بنيته، وهذا التجديد لا يكون إلا بالتساؤل المستمر الخلاق عن آفاق معرفية جديدة، وطرق مقاربة جديدة، ولغة كتابية جديدة. أي في جوهرها هي رفض لبنية العقل العربي الذي يعيش تمزقه الشديد الآن بين ثقافة الماضي وثقافة الحاضر، ثقافة الذات وثقافة الآخر، ولذلك هي في جوهرها ثورية حيث إنها تمرد على هذا القديم الأصولي المهيمن، وكونها ثورية فهي تأسيس لحرية شاملة فالحرية هي الوجود الذي يتكون فيه الفكر الذي يبحث عن سر الإنسان والكون وعن جوهره.

يقول أدونيس:

«الحداثة لا تقتضي أو تتضمن حرية الفكر وحده، وإنما تقتضي حرية الجسد أيضا، إنها انفجار المكبوت وتحريره، فأن يفكر العربي حقا تفكيراً حديثاً، وأن يكتب كتابة جديدة أمران يعنيان أولياً أن يفكر

بالقرآن، أفلا نرى أن في جهلها أو الدعوة إلى تغيير بنائها وإحلال العاميات محلها نوعا من القول بوعي آخر وهوية مغايرة، هكذا تتضح لنا بشكل أكثر تعقيدا إشكالية الحادثة اليوم على مستوى اللغة» (٨).

إذن واضح تماما ماذا تمثل اللغة بالنسبة إلى العربي، فهي الرمز الأول لهويته، وهذا فهم يخص الوعي العربي الأصلي، لكن هيمنة السلطة - الدين - أدت إلى تغير في المفهوم لهذه اللغة، لأنها أنتجت طرقا ثابتة للمعرفة والمقاربة، نقرأ في كتابه (كلام البدايات): «صحيح أن اللغة العربية لها بنيتها الخاصة التي تؤثر في النظام المعرفي العربي، لكن هذه خصوصية تميزها من سواها، لكن اللغة، أية لغة، لا تقسر العقل إلا إذا كانت تملكه وتسيره، وكان الإنسان مجرد مكان تنتج اللغة فيه وبه أصواتها ومعانيها، وهذا مما لا يصح القول به، العكس هو الصحيح، ولذلك فإن خصوصية اللغة تنطوي على طواعية وقابلية للتكيف مع حركة العقل ولتلبية حاجاته، فالقصور أو العجز لا يكون في طبيعة اللغة وإنما يكون في النظرة المعرفية وفي طرق التفكير والفهم، ولو كان في طبيعة اللغة لكان الفكر واحدا ولما أمكن التفكير إلا في اتجاه واحد، ولتساوى المفكرون والشعراء جميعا في نتائجهم نوعا وقيمة. المسألة التي يجب جلاؤها هنا ليست في اللغة ذاتها، وإنما هي في بنية معرفية هيمنت لعوامل كثيرة اقتصادية - اجتماعية - سياسية - على طرق إنتاج المعرفة عند العرب ووجهت طرائق بحثهم..» (٩).

ولكن ما هي هذه البنية المعرفية المهيمنة.. يجيبنا أدونيس:  
«إنها المرجعية المعيارية التي توجه

نشأ العربي في ثقافة ترى إلى اللغة بوصفها صورتها الناطقة وبوصفه صورتها الشاعرة والمفكرة فهي وحدة عقل وشعور، وهي الرمز الأول للهوية العربية وضمائها الأول، كأن اللغة في هذه النظرة هي التي خلقت العربي فطرة في الجاهلية ووحيا في النبوة وعقلا في الإسلام، بل تبدو اللغة في الوعي العربي الأصلي كأنها الكائن نفسه، ويبدو علمها علم الكائن.

من مادية هذه اللغة المخلوقة يتفجر إيقاع الوجود، وينبثق جوهره، وفي هذا الإطار نفهم دلالة الإعراب، فهي المبدأ اللغوي الأنقى، وهي علاقة الوحدة بين الساكن والمتحرك.. فلئن كانت اللغة الشكل الإيقاعي للطبيعة، فإن هذا الشكل يأخذ تمامه ووحدته بالإعراب.

اللغة في هذه النظرة وهذا الوعي ليست مجرد أداة لإيصال المعنى منفصلا عنها، إنها بالأحرى المعنى لأنها هي الفكر، بل إنها سابقة عليه لأن المعرفة لاحقة، ومن هنا كان معيار المعنى في اللغة، ومحددا بقواعدها. والمشكلة هنا هي أن هذه اللغة التي ينظر إليها بوصفها جوهر الكائن العربي تبدو في الممارسة العملية ركاما من الألفاظ، هذا لا يتقنها وذاك يهجرها إلى لغة أخرى عامية أو أجنبية، وذلك لا يعرف أن يستخدمها إبداعيا فكأنها مستودع ضخم ينفر منه بشكل أو بآخر، بحجة أو بأخرى، كل من يدخل إليه ويفترق حاجته منه، وهذا يعني أن ما كان غاية يبدو الآن وسيلة، وكيف يمكن التوفيق بين ماض يجعل من اللغة جوهر الإنسان، وحاضر لا يرى فيها إلا أداة، ولا يتردد في الدعوة إلى تغيير بنائها، وإحلال العاميات محلها.. وإذا تذكرنا صلتها في الوعي العربي الأصلي، المقدس وتحديدا

العقل العربي سلفا في أي ميدان يخوضه هو في كون الحقيقة معطاة مسبقا في النص على مستوى الطبيعة، وفي النص الشعري اللغوي (الفطرة)، وعلى مستوى ما وراء الطبيعة في النص الديني (الوحي) (١٠).

إن هذه المرجعية المعيارية تكونت عبر التاريخ بدءا من شرح النص القرآني، وكان الشرح قراءة نصية وتفسيرا نصيا له، وليس قراءة للكون بالعقل يدرك مداه وأفقه، وإنما كان الإيمان المسبق بأن الحقيقة موجودة فيه بشكلها النهائي أدى إلى أن تصبح الدراسات القرآنية مجرد شرح وتفسير له.

يقول أدونيس:

كانت المعرفة عند العرب بيانا بمعنييه، استبيان تراكيب اللغة واستبيان معنى النص وهي في الحالين ليست استكشافا للعالم بالعقل وإنما هي استكشاف للنص داخل بنية النص ذلك أن العالم مستكشف في النص مسبقا (١١).

إذن سلطة النص الشعري الجاهلي أو مرجعيته ليست آتية من طبيعة الكلام الشعري الجاهلي أو من طبيعة العقل العربي، وإنما هي آتية من سلطة النص الديني وطرق معرفته التي سادت. وفي هذا الإطار نفهم كيف أن أدونيس يرى اللغة من حيث هي طاقة واستقصاء واستكشاف للعالم. إنها طاقة العقل في رحيله الاستكشافي، ولما كانت هي طاقة بحث ومعرفة فلا ينبغي أن تكون بمعزل عن الحرية.

## ولكن كيف تبدو اللغة طاقة بحث ومعرفة..

إنها تبدو كذلك في التساؤلات التي

تطرحها عن العالم والإنسان والطبيعة، وأنا أتكلم هنا عن اللغة الفنية، ولا تستطيع اللغة أن تطرح تساؤلاتها إلا باعتمادها «المجاز» أي بفنيتها هذا المجاز الذي يجعل الإنسان يقول أكثر مما يقوله عادة، أي في جعل اللغة تتجاوز نفسها، وهذا التجاوز لا يكون إلا بالمعرفة الكاملة به، وبخصائصه وطرق استخدامه، وفي هذا التجاوز نستطيع رؤية العالم بشكل جديد، بما يفتحه من آفاق تقودنا إلى آفاق أخرى بغية معرفتها وهذا الانتقال في الآفاق يدفعنا إليه سؤالنا. يقول أدونيس: «ببينا أو فنيا يمكن القول إن المجاز التعبيري هو الطابع العام للكلام الشعري السائد ويقوم هذا المجاز إجمالا على وصف ظاهري ليس له ما ورائية، فوظيفته زخرفية، تزيين لمعنى أول بمعنى ثان.

إن ببنائية الإبداع الشعري العظيم تقوم على ما أسميه بـ (المجاز التوليدي) فهو بما يتضمنه من البعد الأسطوري - الترميزي وبقدرته على جعل اللسان يقول أكثر مما يقوله عادة، أي على جعله يتجاوز نفسه مما لا يستطيع الكلام التعبيري العادي أن يكشف عنه، وهو يدفع تبعا لذلك إلى رؤية العالم بشكل جديد وإلى إعادة النظر فيه، إنه يدخل إلى مجال التصور الإنساني أبعادا تقود الإنسان نحو أبعاد أخرى نحو فضاء آخر (١٢)، ويقول أيضا:

«وبما أن المجاز يخرج الكلمات من حدودها الحقيقية، فإن العلاقات التي يقيمها بينها وبين الواقع، إنما هي علاقات احتمالية يتعدد بها المعنى، مما يولد اختلافًا في الفهم يؤدي إلى اختلاف في الرأي وفي التقويم، ومن هنا لا ينتج المجاز إعطاء جواب نهائي، لأنه في ذاته مجال



لصراع التناقضات الدلالية» (١٣).

إلى الشكل التعبيري لها.

## ٢. الشكل التعبيري

مرة أخرى نتمعن التاريخ مع أدونيس فيما يخص الشكل التعبيري الحامل للشعرية فنرى أن الشعر في الجاهلية كان يلقي ويلفظ من الفم وتستقبله الأذن ليجري في النفس، إذا، لم تكن هناك كتابة تؤطر هذه الشعرية وتكون شكلا لها، ولكن كانت الشفوية هي الشكل التعبيري الأوحده للشعر، وكان إلقاء الشعر ليس كما هو في أيامنا هذه، بل كان النشيد هو الذي يحمل هذا الشعر، فقد كان الشعر يغنى وكان الصوت هو الكلام، كانت الكلمة في صيغتها الغنائية الموزونة تجري في العروق فتتهز لها الأضلاع، إذا، كانت الغنائية الشفوية هي الشكل التعبيري الأوحده للشعرية العربية، وكون الشعر يغني أي أنه ذو وزن إيقاعي محدد كان هذا الإيقاع وهذا الوزن هو السبب في ظهور الأوزان الخليلية.

فغنائية الشعر أدت إلى وضع قواعد معيارية، وإلى وضع شكل محدد لهذا الشعر، هذا الشكل المحدد (القصيد) جاء تطورا من السجع.

«فالسجع هو الشكل الأول للشفوية الشعرية الجاهلية أي الكلام الشعري المستوي على نسق واحد وتلاه الرجز أما بشرط ذي وحدات إيقاعية منتظمة، وإما بشرطين، ثم جاء القصيد ليكمل هذا التطور الإيقاعي، وهو شطران متوازنان موزونان حلا محل سجتين متوازنتين» (١٤).

بهذا الشكل تطور شكل القصيد في الشعرية العربية من السجع ومن ثم

الآن وقد عرفنا أن اللغة بمفهوم أدونيس إنما هي طاقة كشف وتساؤل، وأقول طاقة لأننا حين نقرأ المكتوب إنما نقرأ شحنة نفسية وكأن الكلمات خرجت من معجمها البارد وبدأت تدخل موقد النفس، ندرك ماذا تمثل هذه الطاقة اللغوية بالنسبة إلى السائد، فهي تمثل بؤرة خطر وتهديد له، لذلك تلجأ اللغة السائدة من حيث هي سلطة إلى قمعها بكافة أشكالها، ومن هنا ندرك ماذا يعني أن اللغة تأسيس لفضاء الحرية.

بعد هذا ألا تكون حرية اللغة تحطيما لما يقيد حريتها وتجاوزا له.. بمعنى ألا تكون حرية اللغة وحرية الكتابة تحطيما لهذا النص الجاهلي النموذج بكل أوجهه التشكيلية والتعبيرية واللغوية، هذا النص الذي أخذ سلطته من سلطة الأصولي الذي تحدثنا عنه سابقا، وألا تكون هذه الحرية ضد هذه السلطة وليس ضد هذا النص من حيث هو نص..

بالطبع نعم، فأدونيس عندما يرفض هذا النص إنما يرفض سلطته وليس نصيته، وبالتالي يأخذ تمرده طابع التمرد على النص حيث اتحدت السلطة بالنص.

وبالتالي فعندما يدعو أدونيس إلى ما يسميه بـ «تفجير اللغة» فإنما هو تفجير لهذه اللغة التقليدية المتسلطة، وهذا يعني أنه لو كان هناك نص قديم بلغة قديمة وشكل قديم، ولكنه يفتح آفاق البحث والتساؤلات، فلا يرفضه أدونيس، وهذا صحيح فهو يجد ذلك في التراث العربي عند أبي تمام وأبي نواس والمعري والنفري.

وعندما يكون تفجير اللغة بهذا الشكل إنما يكون لشكلها التعبيري أيضا، لذلك نجد أن الحداثة الأدونيسية وصل مدّها

الوزن بوصفه تقعيذا لحالة إنشادية غنائية في نوع معين من القول ينظر إليه بوصفه جوهر كل قول شعري وساد تبعا لذلك النظر النقدي إلى النص الشعري المكتوب كما لو أنه نص شفوي بحيث استبعد من مجال الشعرية كل ما تفترضه الكتابة، التأمل الاستقصاء، الغموض، الفكر. أقول بتعبير آخر أن الشفوية نطق والكتابة رسم، ومع ذلك نظر إلى الكتابة بالمعيار نفسه الذي نظر به إلى الشفوية» (١٦).

وكان الهاجس الأساس عند النقاد الذين وصفوا المعيار في هذا الشكل أن يؤكدوا مظاهر التواصل مع الشعرية العربية الجاهلية، لأنها في رأيهم أعمق وأقوى ما يفصح عن الهوية العربية ولهذا كانوا يعدون كل خروج عنها خروجاً عن هذه الهوية وانحرافاً عن المثال الشعري العربي وإفساداً للشعر ذاته، ومن هنا انحصر مهمهم في تتبع أشكال استمرار الشفوية الجاهلية.. وكان على الشعر العربي أن يكون انعكاساً في المرأة النموذجية: الشعر الجاهلي» (١٧).

وفي ضوء الحداثة الأدونيسية نرى أن أدونيس يرفض هذه المعيارية للشكل من حيث هو ترسيخ لهذا الشكل دون غيره من الأشكال التي يمكن أن تكون أكثر تعبيرا لتدفقات النفس وانفعالاتها.

وهذا لا يعني أن أدونيس يقعد لشكل معين، ذلك أن كل تقعيد إنما يعني قتل الطاقة المخترنة في المقعد. وإنما هو في رأيه أن النص يطرح شكله بذاته ذلك أن النص جزء من تموجات النفس وتداعياتها، وما شكله إلا صورتها المعكوسة على الورق. يقول أدونيس:

«لم تعد الوزنية الخليلية بالنسبة إلي مقياساً حاسماً في تحديد الشعرية،

الرجز، وساد هذا الشكل (في الجاهلية) في قول الشعر، ربما لأن هذا الشكل أكثر قدرة على الاستجابة للغناء أو حاجات النفس، وكانت القافية في هذا القصيد خاصة إنشادية وزنية أو إيقاعية برزت بدلا من السجع، لتدل على الترابط المحكم الإيقاعي بين أجزاء القصيد الذي يعد كل بيت فيه وحدة مستقلة بذاتها، وذلك لضرورات إنشادية وغنائية، إذن في الجاهلية كان الشعر يغني أي كان نشيدا مفاصله الإيقاع والوزن والنغم وكان هذا يؤثر في السامع، أي أن طريقة القول هي التي كانت تؤثر بالسامع لا القول ذاته، وخصوصاً أن القول معروف سابقا، فهو متأثر وافتحار ومدح وحروب مما يتصل بالبيئة الجاهلية والحياة الجاهلية.

وحين بدأ النقد الأدبي يعتمد المسائل الأدبية، جعل القصيد الشكل التعبيري النموذجي للقول الشعري، وكانت أسبابه واضحة وهي ما ذكرناه سابقا، فكل شكل آخر للقول الشعري ليس بشعر وهو خروج على الشعرية، أي أنه خروج على هذه السلطة، لأن السلطة هي التي قعدت للشعرية وأشكالها. وليس هذا وحسب بل كانوا يرون في هذا الشكل هويتهم. يقول أدونيس:

«كان النقاد العرب القدامى يؤكدون على أن بنية الوزن المقفى في الشعرية الجاهلية ليست احتذاء لشعر أمة أخرى وعلى أنها للعرب وحدهم وخاصة بهم» (١٥).

وحين بدأ جمع الشعر والتدوين كتب هذا الشعر بشكل شطرين متجاورين وأبيات متوالية لا يربط بينها إلا الوزن/ القافية من الناحية الشكلية. ثم يقول أدونيس موضحا المشكلة:

«بهذا الشكل بدلا من أن ينظر إلى

«ما الذي زلزل بصدمة مباشرة الطريقة الماضوية في القراءة.. إنه شكل النص، فهذا الشكل المغاير شوش المدخل المؤلف لفهم (المعنى) أو (المضمون) وشوش المعيار التقويمي الموروث» (١٩). ثم يتابع:

«إن الشكل الحديث في الشعر لم يحارب عميقا لمحض شعرية بقدر ما حارب من حيث إنه شكل معرفي وتعبيري مغاير يقارب الواقع بطرق مغايرة، ويؤثر فيه بطرق مغايرة، مما يزلزل الصورة السائدة عن الواقع معرفة وتعبيرا» (٢٠) ويقول في مكان آخر:

«وبما أن الشكل صورة التعبير أو مجلاه، فقد قمعت طاقة التشكيل/ التجديد، وكتبت حرية الإبداع منعا للتغيير «التخريب»، وهما هي معظم (القصائد الحرة) اليوم تصبح جزءا من النسق المفهومي الماضوي السائد، بل إن معظم (قصائد النثر) تدخل في هذا النسق حتى ليكاد الشعر الحديث أن يتحول في معظمه إلى ممارسة آلية لبعض التشكيلات والصياغات» (٢١).

### ٣. الإيقاع

مما سبق، وجدنا أن الشكل الحامل للشعرية في الجاهلية كان الغناء، وكان الغناء هو وزن وإيقاع ونغم، وعلى عادة أدونيس في البحث والاستقصاء، فإن تاريخية الإيقاع العربي هي السجع، ثم تطور وأصبح رجزا إما بشطر أو بشطرين، ثم تطور وصار قصيدا أي بشطرين للبيت، وكانت القافية هي التي تؤلف بين الأبيات. ثم جاءت الدراسات، لتحدد الشعر

وأخذت أنظر لمقياس آخر يستمد أصوله من موسيقية اللغة العربية ومن طريقة التعبير استنادا إلى هذه الموسيقية التي لا تمثل الوزن إلا بعضا من جوانبها، ومن هنا تفتح أبوابا عديدة واسعة أمام تكوينات وتشكيلات شعرية جديدة تغني الشعرية العربية. هكذا عملت لأن أدخل إلى الشعرية مفهومات جديدة:

الأول: هو مفهوم (قصيدة النثر) وحين أطلقت هذه التسمية هوجمت هجوما حادا اتخذ طابعا سياسيا قوميا، لكن على الرغم من ذلك تكاد اليوم قصيدة النثر أن تكون الطريقة التعبيرية الغالبة لدى الشعراء الشبان، فتصبح مقياسا حداثيا وزيا مميزا للدخول في الحداثة الشعرية العربية.

الثاني: هو مفهوم القصيدة الشبكية المركبة التي هي نص مزيج تتألف فيها الوزنية على تنوعها مع النثرية على تنوعها.

الثالث: هو مفهوم «لاحقية الشكل مقابل أسبقية في التقليد الوزني الخليلي» فلم يعد الشكل الشعري بالنسبة إلي قاعدة جاهزة، وإنما أصبح تموجا ينبع من الحركة النفسية فيما تمارس نشاطها الخلاق، بل لم يعد هناك من شكل في المطلق، وإنما أصبح لكل قصيدة شكلها الخاص» (١٨).

إذن شكل القصيدة مجرد أداة أو وسيلة غير أن هذا لا يعني عدم أهميته في مسألة الحداثة الشعرية، وأهميته تنبع من أنه السلاح الذي تظهر به الحداثة وتمارس نشاطها الخلاق في المقاربة الشعرية، ولذلك حارب هذا الشكل بشدة، والهجوم على الشكل الحديث هو الذي يعطي هذا الشكل أهميته. يقول أدونيس:



تقليص الطاقة الموسيقية اللغوية في الوزن الخليلي وإلى تحويل أوزان الخليل إلى قوالب مطلقة تتجاوز التاريخ مع أنها وليدته، وتتجاوز موسيقا اللغة العربية مع أنها ليست إلا تشكيلات محددة من مادة إيقاعية تشكيلية من مادة غير محددة» (٢٣).

إذن الوزن ليس مقياساً للتمييز بين الشعر والنثر، ولكن المقياس كامن في طريقة التعبير أو كيفية استخدام اللغة، أي في الشعرية.

ويأخذ الإيقاع في القصيدة الحديثة صده أو صوته من الإيقاع النفسي الذي يعيشه الشاعر لحظة الكتابة، أي أن لكل قصيدة إيقاعها المتميز.

هكذا تبدو على ضوء ما قدمنا الحادثة عند أدونيس بمستوييها الفكري / الفني (الشعري)، وبالمجالات كافة التي تطرق إليها في كتبه الثلاثة (سياسة الشعر، الشعرية العربية، كلام البدايات). يقول أدونيس:

«من يحيا لا يسقط أسيراً لأي شكل نهائي، الذين يعيشون أسرى أشكال فنية محددة يضطرون لإعادة ما كتبوه وتكراره، من يحيا الحياة يصبح مثلاً حراً، يتوحد بها، ويقاسمها الطاقة التي تختزنها - طاقة الفعل وطاقة الخلق وطاقة التجدد الذي لا حد له. إذاك يصبح الشاعر وقد تحرر من عبء الماضي، قادراً أن يلتقط كل لحظة من لحظات الوجود، أن يشاهد عرس اللحظة المستمر، ويعيش في حضرة الوجود.

غير أن حرية التعبير هذه انعكاس لحرية أعمق هي حرية الرؤيا - حرية الثورة على كل ما يحده أو يقيد الروح والفكر...» (٢٤).

إذا كان لابد من فهم أدونيس فلا بد من

العربي بالوزن والقافية الخليلية، ولتتميز الشعري من النثري بهذه الوزنية، وتوالت الدراسات واضطرب هذا المفهوم الذي يجعل من الوزن حداً بين القول الشعري والقول النثري، ولكن رغم ذلك بقيت هذه الدراسات قاصرة عن وضع بنى إيقاعية جديدة، وذلك أنها لم تنظر إليه بوصفه مادة ضرورية في النسيج الشعري - فكما أن الأوزان الخليلية ليست هي الحد بين الشعر والنثر، فكذلك لا يوجد هناك أوزان أو بنى إيقاعية تميز الشعري من النثري، ولكن الدفاع عن الهوية العربية، وعن السلطة الأصولية في جعل هذه الأوزان معياراً للشعر الأصيل هو الذي جعل من الأوزان الخليلية موسيقاً مقدسة.

يقول أدونيس:

«الوزن القافية ظاهرة إيقاعية تشكيلية ليست خاصة بالشعر العربي وحده، وإنما هي ظاهرة عامة في الشعر الذي كتب ويكتب بلغات أخرى، لكن على تنوع وتمايز. الزعم إذن بأن هذه الظاهرة خصوصية نوعية لا تقوم اللغة الشعرية العربية إلا بها زعم واه جداً وباطل» (٢٢).

وهذه الأدلة في الإيقاع هي التي قلصت من الطاقات الموسيقية اللسانية العربية، وهي التي جعلت اللسان العربي لساناً هزلياً وهذه الأدلة تتخذ تجلياتها من أن الفكر العربي نظر بشكل خاطيء لمسألة الإيقاع: يقول أدونيس:

«ثمة خطأ أول في النظر السائد إلى الوزن / القافية، يكمن في التوحيد بين الأصل والممارسة الأولى لهذا الأصل، فهو يوحد بين موسيقية اللسان العربي ووزنية الشعر العربي، وهذا مما أدى بقوة الممارسة والقسر الأيديولوجي إلى

- ١- وفیق خنسة: جدل الحداثة في الشعر، بيروت، دار الحقائق، ط١، ١٩٨٥، ص ١٢٥ - ١٢٦.
- ٢- أدونيس: كلام البدايات، بيروت، دار الآداب، ط١، ١٩٨٩، ص ١٦٦.
- ٣- أدونيس: المصدر السابق، ص ٢٠٢.
- ٤- أدونيس: الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، ط١، ١٩٨٥، ص (٧٩) و ص (٨٧).
- ٥- أدونيس: نفسه، ص ٤٢.
- ٦- أدونيس: كلام البدايات، ص ١٤٥.
- ٧- أدونيس: الشعرية العربية، ص ١١١.
- ٨- أدونيس: نفسه، ص ٨٥ وما بعدها.
- ٩- أدونيس: كلام البدايات، ص ١٢٠.
- ١٠- أدونيس: نفسه، ص ١٢٢.
- ١١- أدونيس: نفسه، ص ١٢٤.
- ١٢- أدونيس: سياسة الشعر، بيروت، دار الآداب، ط١، ١٩٨٥، ص ٢٦.
- ١٣- أدونيس: الشعرية العربية، ص ٧٥.
- ١٤- أدونيس: نفسه، ص ١٠.
- ١٥- نفسه، ص ٢٨.
- ١٦- نفسه، ص ٣٠.
- ١٧- نفسه، ص ٣٣ - ٣٤.
- ١٨- أدونيس: سياسة الشعر، ص ٧٣ - ٧٤.
- ١٩- أدونيس: نفسه، ص ٥٣.
- ٢٠- نفسه، ص ٥٤.
- ٢١- نفسه، ص ٥٦.
- ٢٢- أدونيس: سياسة الشعر، ص ١٠.
- ٢٣- نفسه، ص ١٠ - ١١.
- ٢٤- نفسه، ص ٤٦ - ٤٧.

كسر كل القيود والتحجيبات والتأطيرات والعنوانات ضمن هذا المناخ الحر من كل مذهبية وعنونة نستطيع فهم أدونيس.

إن أدونيس ينطلق من حالة اغتراب الفكر العربي، فالفكر العربي إنما يعيش ازدواجية منذ أن دخل العالم العربي تحت سيطرة الاستعمار وسلطة الغرب (هذا الزمن الذي ولد فيه أدونيس) فهو يحدد هذه الظاهرة بأبعادها، حيث إن الإنسان العربي يعيش في ظل ثقافتين ثقافة غربية ترى النموذج في الآخر، وأخرى تحاول العودة إلى الأصل لمحاولة الهروب من هذا الآخر وإثبات للهوية.

إنه في منهجه يستخدم لغة تناسب هذا الفكر الذي يطرحه، وتعبر عنه وتغنيه، وفي هذه اللغة إنما نتبين من هو أدونيس، وهي صورة مطابقة لا تناقض منهجه ولا طريقته في معالجة المسائل الأدبية والنقدية.

فكما أنه يقرأ التاريخ العربي قراءة حديثة، وكما أنه يقرأ الأدب العربي قراءة حديثة ويؤسس لكتابة حديثة للتاريخ الأدبي، فإنه في لغته الكاتبة يؤسس لكتابة نقد أدبي عربي حديث من خلال مفهوماته الجديدة التي يطرحها، أو من خلال مفهومات تبذلت حولها الدلالات عنده أو من خلال مصطلحات نقدية أدبية مستولدة.

بهذه اللغة يؤسس أدونيس لنقد أدبي حديث، وبهذا المنهج يطرح نفسه علينا.

الحس الجودي  
واب جدي  
في ديوان

# أجنحة العاصفة

للشاعر أحمد مشاري العدواني

● بقلم: الدكتور حسن فتح الباب

ما أكثر ما تختلط الأوراق في هذه الآونة الحرجة من تاريخنا القومي. ومما يدعو للأسف والأسى أن يصاب الأدب بعد السياسة بهذا الداء وإن كانت من أسبابه بحكم العلاقة الجدلية بينهما. ونعني بهذا التخليط أن الساحة الأدبية في بعض البلدان العربية ينازع فيها الأدباء والشعراء ذوي الموهبة والخبرة أدعياء لا يملكون من مقومات الفن إلا القشور، وكأن العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة من السوق حسب التعبير الاقتصادي، أو كأن المتنبي مازال بيننا يغص بقوله:

أفي كل يوم أبتلي بشويعر

ضعيف يقاويني قصير يطاول؟

ولكن الإحساس بالمرارة ما يلبث أن يخبو، ولا يغيض نبع الأمل والتفاؤل، كلما وجدنا بين أيدينا إبداعا حقيقيا يطاول قامة الشعراء الكبار، ويؤكد أن (ديوان العرب) مازال علامة ضوئية بارزة بل منارا حضاريا في الوطن العربي يبدد ظلمات الطريق، ويفتح كوى في الجدار الأصم المعتم ونافذة للهواء النقي في عصر اتسم كثير من ظواهره بالتردي والإفك والتلوث والعقم.



تلك هي الخاطرة التي انبثقت من أعماق القلب والفكر حينما فرغت من قراءة ديوان (أجنحة العاصفة) للشاعر أحمد مشاري العدوانى، فهو شهادة للفن الشعري بقدر ما هو شهادة من الشاعر على العصر. كما يقدم لنا شهادة ثالثة للبعد أو الجوهر الإنساني المنبثق من نزعة الانتماء إلى الجذور وهي إنسانية بحكم التاريخ.

ومن ثم يعد الديوان نموذجاً متميزاً لقدرة الشعر الجدير بهذا الاسم على تحقيق الأصالة والتجاوز إلى آفاق رحبة في آن واحد. وهو يؤثر بعض القضايا الأخرى التي شغلت ومازالت تشغل الدارسين والنقاد، بحثاً عن إجابات شافية للأسئلة الملحة المطروحة الآن في الساحة الأدبية.

فإذا شئنا أن نلقي نظرة فاحصة على ديوان العدوانى انطلاقاً من أن الشعر هو فن اللغة، وأنه يحتل موقع الصدارة في هذا الشأن من سائر الفنون القولية، ألفينا أماناً الدلالة الساطعة على ذلك في الأغلب الأعم من القصائد، حتى ليصدق الحكم على مبدعها بأنه شاعر مطبوع إذا استخدمنا أحد مصطلحات نقادنا الكبار القدامى. فلا يكفي أن نقول إن أحمد مشاري العدوانى قد نذر نفسه لعالم الشعر، لأن التعبير الدقيق يقتضينا القول إنه منذور بالفطرة والخبرة لهذا العالم، بمعنى أنه ولد ليكون شاعراً لما أوتيته من موهبة الإبداع الشعري التي تتجلى في المقام الأول في القدرة اللغوية التي يعبر عنها بامتلاك ناصية اللغة، وإن كانت هذه الموهبة قد نمت وتعمقت بطبيعة الحال من خلال تنامي الوعي واكتساب المعرفة والتوغل في دروب التجارب المختلفة، وهي العناصر التي تمكّن الشاعر من تجديد وسائله اللغوية والفنية.

## بين الإلهام والجوهر المركب للشعر

إن الصدق - وهو عنصر أساسي في الفن الجيد عامة - لا يكفي بذاته لإهدائنا شاعراً كبيراً، لأن الثراء في اللغة الشعرية وفي غير ذلك من التقنيات، بالإضافة إلى عناصر أخرى سنشير إليها فيما بعد، تمثل ركائز يقوم عليها البناء الفني، ولا بد من توافرها كي يستحق الشاعر أن يدرج في عداد المبدعين المتفردين. وتلك هي القيمة التي ينبغي أن نبحث عنها فيما قدمته وتقدمه المكتبة العربية من مجموعات شعرية قديماً وحديثاً.

وأحسب أن فكرة الإلهام التي طالما اعتنقها ورددها النقاد والشعراء الرومانسيون ابتداءً واتباعاً، بدءاً من ميثولوجيا جيل الألب وأبولو رب الشعر وعرائسه عند الإغريق وورثتهم الأوروبيين، ومن وادي عبقر الذي تسكنه شياطين الشعر عند العرب قبل الإسلام، وعودة على بدء عند مدرسة أبولو التي رادها أحمد زكي أبو شادي، تلك الفكرة التي راقت للعقاد فاقتبسها بتسميته المختارات التي جمعها من الشعر العربي ومن الشعر الأوربي الذي ترجمه إلى العربية (عرائس وشياطين). أحسب أن فكرة الإلهام الغيبي أو الوحيد الذي يتنزل على الشاعر من مصدر مجهول سوف تظل وهمية أو هلامية أو قاصرة في أحسن الأحوال ما لم تتضمن - إلى جانب الصدق النفسي والفني أو ما ندعوه بالأصالة - المقومات المشار إليها فالشاعر العربي الذي يقول:

ولد الشاعر العظيم ملاكا

بمعناها الحق تطور خلاق يستوعب التراث العربي ومن جملة الآثار الأدبية، كما يستوعب الآداب العالمية منذ أقدم العصور حتى عالم اليوم بل الفنون أيضا والتاريخ عامة، ليسقط منها العناصر المعتمدة التي عفا عليها الزمن وطرحها خلفه في مسيرة تقدمه، ويقبس العناصر المضيفة التي لا تبلى، ويضيف إليها أبعادا جديدة من أثر المعاصرة، ليخلق بنية حية ومتقدمة في كل عمل أدبي أو فني.

وليس من باب المبالغة والتهويل أن يصدق على النظم المصطنع قول ابن الرومي في بيت صاغه بأسلوب عبقري ساخر مخاطبا مهجوه:

**مستفعلن فاعلن فعول  
مستفعلن فاعلن فعول  
بيت كمعناك ليس فيه  
معنى سوى أنه فضول**

والشكلائية التي نقصدها لا تعني مجرد التركيز على الشكل على حساب المضمون، لأنهما متوحدان ولا يمكن الفصل بينهما، وإنما تعني التلاعب بالألفاظ والعبارات والإيقاعات، وما كان يطلق عليه (المحسنات البديعية) دون أن يملك صاحبها مؤهلات الشاعر، من إحساس مرهف وفكر وثقافة تجعل له شخصية وعالم كما كانت تدعو مدرسة الديوان، أو رؤية خاصة كما نعر اليوم.

وينبغي أن نأخذ في الاعتبار أن المحسنات البديعية أو الحلي التي تزين إهاب الشعر غير مرفوضة لذاتها، فقد تكون مرغوبة إذا أحسن الشاعر استخدامها فتحولت بين يديه إلى تقنيات فنية تميز الأثر الأدبي وتثريه وتزيده إشعاعا، مسهمة بذلك في تطور فن الشعر.

طبع الوحي قبلة فوق ثغره والشاعر الفرنسي لامارتين صاحب المأثورة التي لا تنسى: (طالما انثال غنائي كتغريد العصفور، كرققة الماء منسابا، كتنفس الإنسان). لا يمكن اعتبار هذين الشعارين معبرين عن حقيقة الشعر والعملية الإبداعية إلا من جانب واحد من جوانب جوهره المركب. فليس الشعر شطحات خيال ولا هو إملاء ساحر أو شيطان أو ملاك، وإنما هو خلاصة تبلورت فيها عديد من الخصائص المتصلة بالطبع والبيئة والموروثات الحضارية والينابيع التي يمتح منها الشاعر، وهذا هو فصل التفرقة بين الأصل والدخيل، أو بين الشاعر والناظم، أو بين الحقيقي والزائف.

ويحدونا إلى تأكيد هذه المقولة، وإن كانت قد غدت أقرب إلى البديهيات، ما تحفل به مصادر النشر، من دواوين ومجلات وصحائف أدبية وإذاعات مرئية ومسموعة من ركام كثير منه غث، وبعضه يرجع بنا القهقري إلى عصور الممالك والأتراك لما يدل عليه من خواء في الروح وولع بالتزيين والترقيع المصطنعين، مما يعكس آثار ظاهرة الانحطاط الثقافي عامة والأدبي خاصة في تلك العصور.

وتلك الظاهرة هي بدورها انعكاس للأوضاع الرديئة التي كانت سائدة وقتئذ في الماديات والعنويات باستثناءات نادرة مثل فن المعمار، والاستثناء - كما هو معلوم - يؤكد القاعدة ولا ينفيها، والعودة إلى (الشكلائية) بدعوى التحديث - كما نرى في قصائد شعراء من الشباب كانوا واعددين - هي ردة أكثر منها بدعة، وقد أسهم في انتشار موجتها فريق من النقاد المستليين أو البراجماتيين، لأن الحداثة،

هذا المعنى واضحا عند أبي العلاء المعري حينما قال: (المتنبى وأبو تمام حكيمان، وإنما الشاعر البحري). ففضلا عن أن الإبداع الشعري لدى الأولين لا يقل عن إبداع البحري بل يفوقه في نظرنا، فإن مقولة شيخ المعرة من شأن الأخذ بها التفرقة بين الشكل والمضمون، وقصر العملية الإبداعية على الصياغة والتخيل، فاعتماد رأي الجاحظ بأن المعاني ملقاة في الطريق فلا تمييز بين شاعر وآخر إلا في المدى الذي بلغه في كيفية التعبير عن هذه المعاني ينفي عن ملكوت الشعر كثيرا من روائعه.

وتأسيسا على ما تقدم نقول إن أحمد مشاري العدوانى ذا النزعة الفلسفية شاعر ولا نقول إنه مفكر، وذلك إذا أردنا أن نضعه في مكانه الصحيح بين الشعراء والفلاسفة، لأن المعرفة والنظرة الكلية الإنسانية والكونية ليست مقصورة على أهل الفلسفة، بل إنها من أهم مميزات الشاعر الكبير قديما وحديثا. وهذه الثنائية التي تكون مركبا واحدا ننقدها فيما نتلقاه في كثير من الإنتاج الشعري لضحالته وضآلته.

والعدوانى بأعماقه الضاربة في صميم القضايا الإنسانية الكبرى وأفاقه الرحبة يستوحي النفس المفردة كما يستوحي المجتمع الذي يحيط بها وتتبادل معه العلاقة تأثرا وتأثيرا، وهو يستلهم الطبيعة والمرأة وغيرهما من كائنات الوجود كبيرها وصغيرها. وله رؤية ثاقبة في تطور التاريخ، وفي الثابت والمتحول إذا استعرنا تعبير الشاعر علي أحمد سعيد (أدونيس). وهو واقعي بنظراته النافذة الناقدة إلى النقائص الكامنة فيما يحيط بنا ويؤثر فينا قوميا وعالميا. كما يمكن القول أيضا إنه شاعر

فالعبرة بالمقدرة على تحويل المادة القديمة إلى خلق جديد، ومثل ذلك أن نضم في رمد الطباقي والجناس وغيرهما من ألوان (البديع) لهب الإبداع الذي يمدنا بزداد المعرفة والوجد الدافئ الفياض والألق الوهاج، ذلك الذي يظهر الروح كما كان شأن إبداع المتنبى وأبي تمام وابن الرومي وأبي العلاء المعري وغيرهم من قمم تراثنا الشعري. ويكفي أن نتذكر بيت أبي تمام في وصف الجمل الضامر الهزيل:

رعته الفياقي بعد ما كان حقبة  
رعاها وماء الطل ينهل ساكبه

### تضاهر الإحساس والفكر

لا شك في أن لشاعر الكويت الكبير أحمد مشاري العدوانى نصيبا موفورا من خصائص الشعر الأصيل المتجدد، فالعناوين التي اختارها لقصائده في ديوانه (أجنحة العاصفة) - وقد بلغ عددها ٦٨ قصيدة - تنبئ لدى النظرة العجلى والقراءة الأولى عن تعدد موضوعاتها ومضامينها بما تعكسه من أفكار وتأملات نفسية واجتماعية وفلسفية، فهو شاعر فكر في المقام الأول، ولكن هذا الفكر يتألق في وشاح من الجماليات الفنية، وتستبطنه مشاعر عميقة جياشة، بمعنى أن الإحساس عنده تندمج في الفكرة والفكرة تتحد في الإحساس، وهذا هو محك التفرقة بين الشاعر وبين الفيلسوف.

فلا يمكن من ثم أن نقول إن الحكمة عنده - حسب المصطلح القديم في تعداد أغراض الشعر - تغلب على الشعر، أو أن الشعر عنده يغلب على الحكمة. ولم يكن



عن الطريق الذي اختاره بملء إرادته، يعرف أن لكل موقف ثمنه، فيضحي بكثير من مغريات الحياة، ولا يخشى عقبي الموقف الحق الصعب الذي التزمه، فلا طمع ولا لاهع، ملتقيا بذلك مع غيره ممن يعون جلال الكلمة الشاعرة ومجدها، ولا يرتضون بها بديلا.

لقد تمكن الشاعر أحمد مشاري العدواني من التعبير عن أدق الخلجات الفكرية والوجدانية ذات البعدين الذاتي والإنساني أو الخاص والعام، بفضل قدرته على توظيف التراث والنهل من جداوله الصافية، وامتلاكه قدرا من الحس الدرامي كما يبدو في حوارياته المنطلقة من حدث متنام. كما يبرع أيضا في توظيف الرموز والأخيلة والأساطير.

ولا شك أن سعة ثقافته ولا سيما في التاريخ العربي، واطلاعه على كثير من الأعمال الأدبية الشامخة، ونزغته التأملية في النفس وفي الكون، قد أسهمت في تعميق رؤيته وفي إجادته لفنه. وليس من المبالغة تقويم أهم ميزات شاعرنا حسبما ورد بالفقرة الآتية من المقدمة:

(هكذا هو العدواني يتوارى حتى نخاله بعيدا بينما هو الأقرب إلى قلب المعاناة، تجد الأحداث العميقة فيه وترا مشدودا، يعكس الأغوار ويهبها بعدها الحقيقي الخافي عن الأعين التي لا تحسن اختراق الأعماق).

وتعد قصيدة (خطاب إلى سيدنا نوح) مثالا لنجاح الشاعر في نسج رؤية جديدة للطوفان، فهي إسقاط على عصرنا، وهي تعبير أيضا عن الصراع في كل زمان ومكان، من خلال سبر الغرائز البشرية التي تلهب هذا الصراع. فالشاعر أحمد مشاري العدواني يتوغل في الماضي ليصور الحاضر في نبرة أسرة ساخرة مريرة.

مناضل ملتزم بالتعبير عن هموم وطنه وقومه وعالمه دون أن يهوى إلى المباشرة والتقريرية بل في همس شجي عميق في أكثر الأحيان. والدفاع عن الحرية بمفهومها الشامل - لأن الحرية لا تتجزأ - من الأوتار الأساسية في قيثاره شاعرنا.

وهذا التعدد والتنوع والعمق ورحابة الأفق، كلها حصاد تجربة إنسانية وحصيلة مسيرة طويلة على درب الشعر أكسبت صاحبها الخبرة معنى ومبنى، وذلك هو الإبداع كما نقول بلغة العصر. ولولا أن الأستاذ الأديب الباحث خالد سعود الزيد والدكتور سليمان الشطي اللذين كان لهما فضل جمع قصائد الشاعر الكبير صنفًا هذه القصائد حسب الترتيب التاريخي معكوسا أي الأحدث فالأقدم، لكننا قد تابعنا مسيرة تطور الشاعر في فكره وأدائه، فعرفنا المراحل التي مر بها والإنجازات التي حققها، وأمکننا في ضوء هذه المتابعة أن نعقد مقارنة بينه وبين أقرانه من الشعراء العرب، لنتبين مدى تفرد ما أضافه من عطاء فني إلى ذخيرتنا الشعرية الحديثة. ويمكننا ذلك إذا قرأنا الديوان بدءًا بأخر صفحاته.

إن كثيرا من قصائد (أجنحة العاصفة) سوف تبقى من بدائع الشعر في الكويت بصفة خاصة والشعر العربي المعاصر بصفة عامة، لأنها تتسم بأهم خاصتين من خواص الشعر وهما التدفق والتوهج اللذان يخلعان على إنتاج المبدع صفة السهل المتنوع، فنحن بين يدي ناسك في محراب الشعر، يؤمن برسالة الفنان ودوره الطليعي، شاعر يملك مع الصدق ميزة الجسارة، وكم هي نادرة في هذا الزمان، فهو يقبض على الجمر ولا يحدد

قصة الطوفان إلا فيما تقتبسه من بعض الحكم في القصة القرآنية. ويبدو التجديد في تغيير الحدث، فسفينة النجاة (تعيش في مأساة) وتوشك على الغوص في متاهات الأعماق: (اشتمل الضباب فجأة عليها، وأصبحت تدور في أضاليل الغيوم، تمزق الشراع والألواح واضطراب السكان في يد الربان). ولولا ما يشوب القصيدة من أبيات لا تنمي المعنى ولا تعمقه بل تهبط بالنغم مثل: (فجنحت عن نهجها المرسوم.. وعصفت بها الرياح) لجاءت ذروة في فن الشعر ذي النفس الملحمي.

وفي قصيدة (إلى رفيقة العمر - مناجاة) يغترف الشاعر من معينين يؤلف بينهما في نسق جميل وهما: الشعر العمودي الموروث والموشحات الأندلسية ويقترب في الوقت نفسه من الكلاسيكية الجديدة التي رادها البارودي ثم شوقي بصفة خاصة، إذ يبدو تأثر المشاري به دون تقليد في الأبيات الأربعة المقفاة وهي:

يا ساكن الروح، حسب الروح ما فيها  
احفظ لها سرها واستر عوارياها  
نزلت أكرم دار في خمائلها  
جداول الوحي سكرى في مفانيها  
حامت عليها طيور النور ظامئة  
إلى مرآشف يغشى السحر غاشيها  
ماجنة الخلد إلا بعض كرمتها  
قاله منبتها والله ساقياها

فالصيغة محكمة، سلسلة، والألفاظ والجمال مصفاة. ويمكن القول إن الشاعر قد أودع القوافي رحيقا جديدا في كأس قديمة، مما يؤكد أن الشعر التقليدي مازال يصلح للتعبير عن الخواطر الوجدانية

ومن الواضح أن قدرته البلاغية والدرامية في نفس الوقت هي التي تبث الحرارة والحركة في هيكل القصيدة. ويتجلى في نسيجها المضفور سيطرته على أدواته. ويتمثل ما أشرنا إليه من إسقاط الماضي على العصر في المقطع الثالث الذي يكاد يطرق أذاننا فيه وقع خطاب الاستغاثة المدوى ثم يتناوح النغم بالحسرة ثم الثورة في الختام:

يا نوح أدركنا  
من قبل أن ياتمر الطوفان بالسفينة  
وتفقد الأرض مظلة الضياء  
في عالم ألقى المقاليد إلى عساكر الظلام  
فشرعت له قوانين الحلال والحرام  
وطمرته في أحافير الزمان قبل ألف عام  
فباع دنياه وباع دينه  
وقدس الصخور  
صحفا وحجرا  
وهام في دنيا القبور  
فأقام منبرا  
تناوب الموتى عليه يخطبون  
يكفرون

كل جيل هم أن يفكر  
ويكشف القناع  
عن سادة رعا  
تصدر بالعادات والطباع  
عن رمم تحت الثرى  
ترفض أن يكون للإنسان منزل فوق  
الذرى

### من المراثية إلى المناجاة

إن هذه القصيدة لها وقع مراثية للمصير البشري، وهي تبدأ بتصوير وقائع الضياع بالفرق دون أن نستنتج

والذكريات إذا أوتيه شاعر صناع، في حين تبدو عبقرية الشعر الحديث الذي كان يطلق عليه الشعر الحر في تجاوز هذه الخواطر والاقتراب من الدراما المتوترة، مع الاحتفاظ بأجمل ما في الغنائية من نغم هادئ رصين يتسلل إلى المناطق الخفية من اللاشعور فيحركها ثم يصعد بها إلى سطح الشعور.

ويأتي هذا المقطع الكلاسيكي بعد الافتتاحية التي صيغت في قالب المقطوعات القصيرة ذات النغمة الأندلسية كما نوهنا، ويرأوح الشاعر فيها بين الألفاظ والجمل المحدث وبين التراكيب التراثية كما نرى في المطلع:

أيتها السمراء  
رفيقة العمر  
على مذابح السفر  
وفي الختام  
عطرنا يا وردتي  
أسكر أنفاسي  
فغرقت وحدتي  
في نشوة الكاسي

على أن النبوغ الناشئ عن الخبرة يتجلى في المزج بين مختلف الصيغ العروضية دون السقوط في آفة النبو (النشاز) مما يدل على طبع موسيقي سليم ورهافة في الاختيار والتنويع في الإيقاع لكسر الرتابة (السيمترية) التي تصيب المتلقي بالسأم. بيد أن هذا الهدف يأتي عفواً من واقع الحساسية والتمرس، لأن الأحاسيس التي تستغرق نفس الشاعر هي التي تتخذ إيقاعاتها المناسبة في أثناء تنقلها من حالة شعورية إلى أخرى، أي أن هذا التأليف بين عدة إيقاعات لتحقيق الانسجام يتم بوعي

وبغير وعي من الشاعر.

فما أن يسكب الشاعر أبياته الموزونة المقفاة حتى يفاجأنا بالعزف على وتر آخر قبل أن تأخذنا سنة من ملال النغمة الوئيدة المكررة، وهو وتر سريع الإيقاع يخلع على القصيد في تموجاته روح النغم السيمفوني (البولوفوني):

أيتها اللؤلؤة اللامعة  
الفجر آت لك بعد ساعة  
فانتظري شعاعه

وتحقيقاً لهذه (الهارمونية) يستخدم الشاعر في هذه المقطوعة القصيرة الشعر الحر بعد دغدغة حواسنا بشعر التطريب القديم مما يدل على امتلاك ناصية هذين النظامين العروضيين، ولا تقتصر الحدأة على التجديد في القالب الموسيقي حسبما تقتضيه الموجات الشعورية المختلفة، بل يصحب ذلك، بالضرورة، التجديد في النسيج اللغوي، وابتكار الصور المستحدثة، فالمقطوعة المشار إليها مطلعها (أيتها اللؤلؤة اللامعة)، أما صيغة الخطاب في المقطوعة التقليدية فهي (يا ساكن الروح).

وينتقل الشاعر من هذا التصعيد لغة وإيقاعاً إلى نغم حالم هادئ موات للحركة النفسية القائمة على التأملات الوافية وأنسياب الذكريات، وتتابع الأطياف بين نور وظلمة وحياة وموت:

هاتي كنوسك هاتي  
وجددي صبواتي  
مائي وللذكريات؟  
كفرت بالذكريات  
ما فات مات فأدرك  
هواك قبل الفوات



ولعل هذه القصيدة هي رائعة الديوان، إذ جاءت ذروة أعمال الشاعر الفنية رغم ما يشوبها من بعض الهفوات. فهي تتويج لقصائد العدوانى، وآية على ما بلغه في مسيرة تطوره.

ويتمثل اكتمال الأدوات في القالب المعماري والتشكيلات اللغوية والفنية، وكذلك التنوعات الإيقاعية التي رأيناها في القصيدة السابقة. وعنوانها متواضع ولا يدل عليها، فهي ليست مجرد تأملات ذاتية، لأن الذات هنا مزيج من «أنا ونحن وأنتم» لأنها استيطان لمعنى العالم ومغزاه المجهول، وقد جاءت نتيجة اختبار طويل وتمرس خلال عدة عقود من السنين يدل عليه تاريخ نشرها وهو عام ١٩٨٠ الذي صدر فيه الديوان، ولم يكتب الشاعر بعدها هذا العام إلا قصيدة واحدة وهي (إلى رفيقة العمر - مناجاة) التي تناولناها في هذه الدراسة والتي استهل بها الديوان وفقاً لنظام ترتيب القصائد.

ومن ثم نصف قصيدة التأملات هذه بأنها كونية لجوهرها الإنساني المشع الذي تأتى للشاعر بعد طول الطواف بالفكر في التاريخ البشري وفي المجتمع وفي النفس. ولو أنها ترجمت لبقى الكثير من نبضها ووجهها النابعين عن ذلك الجوهر الذي فطر عليه الشاعر وزادته التجارب رسوخاً، وهذا هو المعيار الدقيق للشعر الخالد كما علمنا الناقد العربي الأمدى منذ عشرات القرون، ودل على صحته استقراء النماذج الفنية الشامخة في الشعر العربي خاصة والشعر العالمى عامة، إذ قال ما معناه إن الشعر الحق هو الذي إذا ترجم بقى منه شيء. والقصيدة إلى جانب إشعاع الجوهر الإنساني من بلورتها حقل ثري

تشغل العدوانى قضية الوجود والعدم ولغز المصير الحزين المحتوم للكائن الذي أبدعه الخالق العظيم فملاً الأرض علماً وحضارة، فيشجينا بخواطره الوجودية العميقة، ويفجر السؤال الأزلي الذي لا إجابة عليه، في صيغ حديثه تقوم أحياناً على الجدال، وذلك في الحوار بين الشاعر وبين حفار القبور مما يذكركنا بالمشهد الشكسبيرى الخالد في مسرحية هاملت، ولا شك أنها من مكونات شاعرنا الثقافية، ففي الديوان أكثر من إشارة إلى اطلاعه على الأدب الإنجليزى، ومنها قصيدته (في المقبرة - بين الصدى والطيف) وقد جاء في هامشها أنه استوحاها من إحدى قصائد توماس هاردي، وهي دالة ثانية على أن مأساة الموت من شواغل الشاعر الفلسفية والوجدانية. ويجدر بنا أن ننوه مرة أخرى بأن التأثير غير التقليد. وفيما يلي النص موضوع التحليل:

سألت حفار القبور

قال: أنا مؤبّن العصور

قلت: ومن يثور

على زمانه المأسور؟

قال نجىء بالمنكر

في زمن دولته

عمامة وعسكر

قال: وأنت من تكون؟

قلت: أنا المرهون في خزائن الأمس

قال: إذن إليك الكفنا

ومت كما شئت فإنى ها هنا

أحمل فأسى

أرشد كل ميت ضل طريقه

إلى الرمس

للمعرفة، ونموذج أيضا للشعر الثوري على الرغم من طابعها التشاؤمي المأساوي.

والشعر الثوري هنا أقرب إلى الهمس والرمز منه إلى الجهر الخطابى، وهل أدل على ذلك من المقطعين الثاني والثالث:

ونركب الطائرة

إلى منازل السلف

والمرأة العاقرة

نخطب عندها الخلف

والقلم النائرة

ملعونة كافرة

ليس لها حظ من الشرف

تموت بالمجان

على أذى السلاطين

ويرفل الخصيان

بحلة النياشين

ويسترعي نظر الناقد هنا وفي بعض القصائد الأخرى أن الشاعر لا يكاد ينزلق إلى حافة التعبير الواهن الخافت (العادي) كما يتبين في المقطع الثاني - حسب ترتيب مقاطع القصيدة - وخاصة في ختامه حتى يرتفع بعده إلى المستوى الإبداعي، ذلك الذي نجده بسخريته المريعة في المقطع الثالث.

فالألفاظ نثرية مما هو مطروح في الطريق إذا استعرنا تعبير الجاحظ عن المعاني، ولكن الشاعر الفذ هو الذي يؤلف منها نسيجا متضافرا يسر العين ويمتع الروح ويثير الوجدان.

والنثرية - كما أصبح معلوما - ليست مرفوضة لذاتها، وإنما العبرة بكيفية توظيفها حتى يتحقق معنى «الشعرية»، ولم يعد هناك اليوم من يقسم الألفاظ إلى نثرية وشعرية، فقد انقضى ذلك بانقضاء

مدرسة الرومانتيكية الرخية الحاملة، تلك التي نسختها ثورة الشعر العربي منذ منتصف القرن الراهن وإطالة عصر الواقعية الدرامية الجديدة.

بل إننا نلمس هذه الميزة، وهي تفوق الشاعر على نفسه بمعنى ارتقائه ذروة جمالية بعد بلوغه حافة السفح أو القاع، وتمكنه بذلك من إنقاذ قصيدته من الانحدار فنيا، لا في معرض عبارة بذاتها، بل في معرض المقطع كله.

ومن ذلك أنه أبدع في المقطعين الأخيرين بعد أن جاء المقطع الأول معيبا لتكريره عبارة (أيامنا تموت) تكريرا عاديا لا يعدو كونه تكة يستند إليها الشاعر للمضي قدما في قصيدة، ومثلها تكرار عبارة (كالحشرات في خيوط العنكبوت). فالترديد أو التكرار تقنية فنية عالية نعرفها لدى الشعراء العرب الشوامخ مثل مالك بن الریب التميمي في يائيته المشهورة، إذ يذكر كلمة (الغضى) مرة في المطلع ثم مرتين في البيت الثاني ثم ثلاث مرات في البيت الثالث، للتعبير عن حنينه الطاغى إلى عشه النائي، ولذته بترديد اسمه والتهاف به في اللحظات الأخيرة من العمر، واختلاط هذه اللذة بالحسرة بعد أن تعذر الحلم باللقاء، وانطفأت شمعة الأمل، وأطبّق شبح الألم والموت بجناحيه الأسودين على سماء الشاعر:

ألا ليت شعري هل أبیتن ليلة

بوادي الغضى أزجى القلاص النواجيا

فليت الغضى لم يقطع الركب عرضه

وليت الغضى ماشى الركاب لياليا

لقد كان في وادي الغضى لو دنا الغضى

مزار ولكن الغضى ليس دانيا

كما نجد هذا الترديد الموفى بغرضه لدى

الشعراء الأوربيين وعلى رأسهم في هذه الميزة إليوت ولا سيما في قصيدته الذائعة الصيت (الرجال الجوف والأرض الياب).

الترديد هنا يختلف جذريا عن التكرار الذي لا يمثل قيمة شعورية أو جمالية. وهكذا تعد قصيدة (تأملات ذاتية) بمقطعيها الثالث والرابع قمة شعرية تحسب للشاعر. ومن الحيف أن نحسب عليه المقطعين الأولين ونقيّميه بهما وحدهما لأننا لا نؤمن بمقولة بعض نقادنا القدامى عن (براعة الاستهلال) بوصفها فيصلا للتفرقة بين الشاعر المتفرد وبين الشاعر غير المتميز. فالعبرة بالسياق وبالخواتيم التي يعبر عنها في مصطلح علم الموسيقى السيمفونية بالكريشندو، لأنه هو الذي يبقى في نفس المتلقى زمنا طويلا، وهو جماع الأمر كله، أو بيت القصيد، بل

هو أية الابداع المفضي إلى قدس أقداس الفن، ولا يستطيع العلم بأسرار وفوض الغازه إلا ذو حظ عظيم من الموهبة والخبرة والعراقة في النزعة الإنسانية.

إن البراعة في الختام من السمات التي يمتاز بها شعر العدوانى، وهي تبلغ عليا تجلياتها في القصائد القصيرة أكثر منها في المطولات. ومثل هذه القصائد التي يشتهر بها بعض الشعراء تسمى بالقصائد البرقية أو الومضية لشدة تكتيفها، فكأن القصيدة بلورة دقيقة بديعة تشع ما تكتنزه من أضواء كثيرة. وقد يقل عدد أبياتها أو سطورها حتى تصل إلى بيت واحد قد يدرج في حالة تفرده - في باب الماثورات، تلك التي كانت تسمى قديما جوامع الكلم (١).

وثمة نوع من قصائد الشعر البرقي يطلق عليه (أبيجراما)، وهو اصطلاح لاتيني عرفناه لأول مرة عند طه حسين.

ولا يشترط فيه براعة الختام وحدها، بل من شروطه أيضا أن يتسم بالحس الساخر، وعلى الرغم من أن إبداع هذا الشعر لا يتأتى إلا بعد تمرس فني وفكري طويل، فإنه لا يرتبط بفترة معينة من مسيرة الشاعر. بل إنه ثمرة موقف يجد المبدع فيه نفسه في مفترق طرق مما يصعب معه الاختيار، ويكتم مواجده، حتى إذا حانت لحظة التفجير أو التنوير تحت ضغط عامل معين انكسرت القشرة وتفتقت، فاندفع الباطن من مكنه الشعوري الخفي كالرصاصة الثاقبة، في كلمات جد قليلة ولكنها جد ثرية وعميقة، وتجيء القصيدة من ثم في أوانها، سواء كان في أوائل العمر الإبداعي أو في وسطه أو نهاياته، وإن كان الأغلب الأعم أن يحين هذا الأوان في مرحلة الاستواء والنضج الموازي للسن المتأخرة.

ومع ذلك، فقد تمثل قصيدة الشعر المكثف الطابع الأساسي الذي يميز أحد الشعراء، فيستطيع أن يكتبه في كل حين، انطلاقا من اختياره له قالبا للتعبير الفني، وقد يصاغ في شكل قريب من القصة القصيرة أو في قالب حوارى جدلي. وهناك قصائد ثلاث صيغت على هذا النسق في ديوان (أجنحة العاصفة) لشاعرنا أحمد مشاري العدوانى، وقد نشرت على صفحات مجلة اليقظة الكويتية في يوم واحد هو ١٧ ديسمبر ١٩٧٣، وكأنها قصيدة من ثلاثة مقاطع، وهي (كلام)، و(كتابة)، و(حكاية).

وتنبئ عناوينها التي سقيت من ماء واحد أنها كتبت تحت ضغط حالة نفسية واحدة وفي وقت واحد، وهي تنوعات على ألحان نعرفها عند الشاعر في مطولاته، ولكن صياغتها وقالبها جديان. ومحور القصيدة أو الومضة الأولى هو



والمثال، فيقضى مضجعهم كل ليلة ذلك  
السؤال المحير: ما العمل؟  
إن أحمد مشاري العدواني، إذ يردد  
هذا النبع، يعد من أبر الأحفاد لشاعر  
النفس العربية الكبير أبي الطيب المتنبي  
فهو يعزف مجددا على وتره القديم في  
قوله:

ذو العقل يشقى في النعيم بعقله  
وأخو الجهالة في الشقاوة ينعم

وقوله:

أنا من أمة تداركها الله غريب  
كصالح في ثمود

وهو بذلك أيضا يعد من العشاق الكبار  
لشاعر اللزوميات الخالد القائل:

مُلّ المقام فكم أعاشر أمة  
أمرت بغير صلاحها أمراؤها  
ظلموا الرعية واستجازوا كيدها  
وعدوا مصالحها وهم أجراؤها

وفيما يلي نص القصيدة المكثفة (كلام):

قالت لي السفوح حينما  
رحت أغني للقمم  
ألست تدري أيها المُغني  
ما القمم؟  
كانت سفوحا مثلنا  
ثم أصابها داء الورم!!  
...  
يا حقد  
لا برحت قصة العاجز  
في دار الهمم

ولو كان الشاعر قد ختم أبياته هذي  
القصار بقوله: (ثم أصابها داء الورم)  
لجاءت (أبيجراما) متألفة، لأن ما بعدها  
فضول يوهن السخرية اللاذعة التي

المفارقة التي يتصف بها المجتمع بين جملة  
مفارقات أخرى تشي بالجهل والجور  
والخور، إذ يعظم من بيدهم مقاليد الأمور  
الأدنياء ويخفضون الأحرار الكرماء  
فيختل سلم القيم حتى ينهار، وليذهب  
عندهم الحق وأهله بردا، لأن الحقيقة  
الوحيدة لديهم لا تخرج عن ذواتهم  
الضيقة الأفق والأحادية النظرة، فهم لا  
يرون أبعد من أنوفهم التي تتشمم  
مصالحهم وحدها ويزكمها عبر الورد،  
وعيونهم دائما على استقرار (الإيوان).

والدفقة الشعورية التي تسكبها هذه  
القصيدة امتداد للفكرة أو اللمحة الشعرية  
التي تضمنها ختام المقطع الثاني من  
قصيدة (تأملات ذاتية)، إذ يعبر عن محنة  
أصحاب المبادئ والقيم العليا الذي  
يصدق عليهم القول المواتر (لا كرامة لنبي  
في وطنه).

والقمم الثائرة

ملعونة كافرة

ليس لها من عرفنا

حظ من الشرف

وغني عن القول إن قصيدة (كلام)  
أعلى مستوى فنيا من تلك المقطوعة  
لاعتماد الثانية على لغة التقرير السردى  
كما سلف البيان. ويتجلى التنويع في  
القصيدة الأولى في السخرية من الوضع  
المرموز له بالسفح حين يزرى لفرط حقه  
بالرفيع المرموز له بالقيمة، ولقطة القمة  
مفردا وجمعا من الألفاظ التي تشيع في  
قاموس العدواني الشعري، وهي من  
الدلالات على ما يشعر به من غربة، شأن  
الذين يابون أن يساموا كالقطيع، ويقعون  
في أزمة الشعور بالتناقض بين الواقع

شعرنا المعاصر، وهي تنويع على القصيدة السابقة (كتابة)، مما يدل على خصوبة فنية وموهبة في الإحساس والتفكير يتجدد نهرها ولا يغيض:

تلك السكاكين التي  
تذبح قلبي كل حين  
كانت بقايا قصة  
كتبتها بدمي المسفوك  
فوق الطين  
أنا غريب العالمين!!  
زرعت في الدنيا شكوكي  
وعشت في يقين!!

إنها الغربية مرة أخرى، ذلك الجرح الدفين تنكأه الحوادث والمشاهدات حيناً بعد حين فلا مهرب من مكابذته، بل هو الهم المقيم. وربما كان من عوامل تفرد هذه القصيدة النفثة رقتها وشفافيتها، فهي كأس مترعة برحيق السحر الفني على الرغم من قسوة الصور وعنف الألفاظ (السكاكين، تذبح، دمي المسفوك)، بل ربما بسبب هذه القسوة وذلك العنف، وهذا التآلف بين النقائص من أسرار جمالها. أما الختام القائم على التضاد أيضاً (شكوك ويقين) فهو آية على روعة النهاية. وتبدو روعة النهاية أيضاً في عدة قصائد غير قصيرة مثل المقطع الأول من قصيدة (صور):

هشّت وبشّت السماء  
واخضوضر الحقل  
مذ قالت الأفياء:  
هل على أفق الحياة طفل؟

إنه المزج التخيلي البديع بين جمال الطبيعة في فصل الربيع وبين الجمال

يتحقق بها تفرد القصيدة الومضة، إذ لا يدع للمتلقي متعة فهم المغزى بنفسه ولذة الكشف، ويصادر الغموض الجميل الذي يغلف المعنى، والغموض عنصر أساسي في الشعر البرقي، وهو غير الإبهام.

### أشعلت قلبي فاحترق

إن المقطوعة أو الخفقة الثانية أشد تأثيراً في النفس لأنها تشي بحزن الشاعر الممض وحرقاته الوجدانية، وتعبر أيضاً عن معاناته في سبيل تحقيق ذاته وإنجاز فنه، وهي معاناة كل من يحمل عبء رسالة سامية، ذلك الذي يشبه الشمعة (تضيء للناس وهي تحترق) كما يقول العباس بن الأحنف. وإذا قارنا بينها وبين مقطوعة لامارتين التي أوردنا ترجمتها فيما سبق، أدركنا تفوق شاعرنا العربي، وهو ما يفرق بين الشاعر الرومانسي الناعم الحالم وبين الشاعر الثائر:

كتبت أسطراً على الورق  
ومرت الريح بها  
فأصبحت دخاناً  
وحينما أشعلت قلبي  
فاحترق  
وجدت أسطري  
تفجرت نيراناً

وتناول هذه القصيدة في قيمتها الفكرية والفنية رغم قامتها القصيرة شكلاً - قصيدة (تأملات نفسية) التي عدناها قصيدة الذروة عند شاعرنا. أما القصيدة الثالثة وهي (حكاية) فقد اعتمد فيها الشاعر على التضاد بين الريب واليقين ليحقق براعة الختام، ولينجز قصيدة من فرائده أيضاً، ومن عيون

الإنساني متمثلاً في الطفولة، وإنها وحدة الوجود والكائنات في منظور الشاعر رقة وعمقا، وأفقا ينداح على طول المدى فلا تحده حدود. وهذه النغمة الإنسانية الساحرة بجملاتها والمؤثرة ببساطة تقترب من نماذج في شعر الهايكو الياباني الذي تصور فيه القصيدة القصيرة عالما كاملا. ولنأخذ مثالا لذلك قصيدة الشاعر (مورتياك).

زهرة بعد السقوط  
تعود إلى الغصن؟  
آه.. لا!

فراشة بيضاء

فالمزج بين النبات (الزهرة) والحشرات (الفراشة) بجامع روح الحياة في كليتهما لا يعرفه ويجيد استخدامه في التعبير الشعري إلا شاعر كبير، ومثله المزج عند الشاعر العدواني بين الطبيعة (السماء) والحقل الأخضر والأوفياء) وبين الطفل، فهو امتزاج يذوب حبا وطهرا ورحابة أفق وإبداعا أصيلا، ويشف عن حنان ورحمة. ولكن شعراء الهايكو لا يرصدون ظواهر القبح والهوان في المجتمع البشري، أما شاعرنا العربي فهو يرصدها ويرفضها لأنه شاعر ثورة بقدر ما هو شاعر حب. ويكفي أن نستشهد على ثوريته بقصيدة (سماوير) التي يقول فيها:

ما دام لنا وثن

في دولة الأوثان

فما لنا ثمن

وما لنا أوزان

وجوهنا ليس لها ظل

على موائد القصور

أماؤنا ليس لها محل

إلا على شواهد القبور  
تهملنا رزنامة الزمن  
ونحن فرسان الوطن  
ونعمة الفرسان!!  
اضرب بجناحي نسر  
في أفق الشعر  
وأكتب، أكتب لملوك العصر  
أسفار النصر  
ستظل غريب الأبدية  
ما دمت تغني للحرية

ويتضمن المقطع الأول ذو القالب العمودي من هذه القصيدة بثورة عارمة على أرباب القهر تبلغ مرتبة الهجاء المباشر، ولكن بقية المقطوعات تزخر بالجماليات الفنية التي تستحق تخصيصها بدراسة، وكذلك الأمر بالنسبة لقصيدة (وقفة على طلل) ذات النفس الدرامي والتي تمتاز بالترسل والانسياب والسيطرة على الأدوات الفنية، مما يرقى بهاتين القصيدتين إلى مصاف إبداعات رواد الشعر الحديث، ومثلهما قصيدة (تأملات ذاتية) التي جاءت ذروة فريدة كما بينا.

وبعد، فهذه نظرة عجل وقراءة أولى لديوان شاعرنا العربي الكبير أحمد مشاري العدواني، وهو جدير بالمزيد من الدراسات للكشف عن مناحي عطائه المتنوع الخلاق وكم كان يطمح عشاق شعرنا الحديث إلى توفر الشاعر على إبداع ملحمة أو مسرحية شعرية، وهو الذي يملك الحس الدرامي الذي يمكنه من تحقيق هذه الأمنية الغالية، لولا أن عاجلته المنية وهو في أوج العطاء.

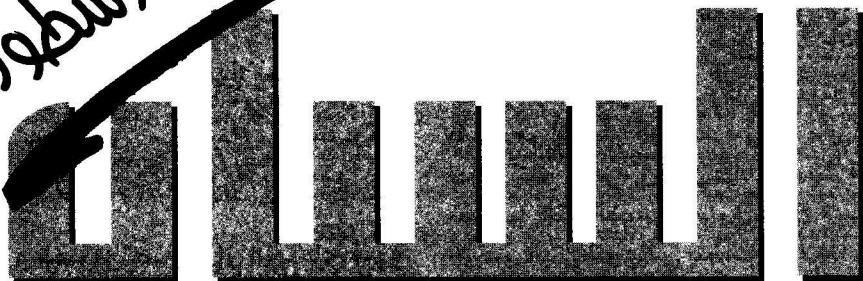


# قول المس

يشتهر الشعر الياباني ولاسيما ما يسمى منه بالهايكو ونظيره التانكا بهذا النوع الشعري. فاليابانيون مولعون بإيثار وإبداع الصغير والدقيق من الأشياء، انعكاسا لمركبهم الفيزيقي والنفسي والاجتماعي، ويعد الهايكو عندهم من التراث الأدبي والتاريخي وإن كان لا يزال سائدا حتى الآن ويحفل به العديد من المجلات المتخصصة في نشر الشعر وتبلغ العشرات. ويصل بعض شعرائهم إلى مستوى الشعر العالمي الذي يحتفظ بعبيره ونكهته في كل حداثق الزمان والمكان. وللهايكو نظام تفعيل خاص استمر أحقابا من الزمن دون تغيير.

ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

بعيدا عن الرمز والأسطورة!



● مهدي محمد علي ●

يصعدها شاطيء من حزين  
إنه يرثي أصلا.. وربما يرثي نفسه:  
وفي بيته الآن - خل العويل  
ونوح اليتامى وندب النساء -

إن بدرا يقولها بالحرف.. دعونا من  
مظاهر الحزن التقليدية، إنه يقول ذلك،  
لأنه يريد أن يرسم بالماء لوحة الحزن  
العميق، لوحة الشعر الشفافة النادرة،  
لوحة الشعر الذي يريد.. إنه يرثي ولا  
يرثي.. إنه يقول شعرا له وعنه، شعرا  
للناس وعنهم، فيتابع:

لقد فتَح الآن زهر الشتاء  
ليملأ تنورة بالشذى والضياء  
أنار وجوها وأخفى وجوها، فسال  
الأصيل  
ينث سنباله الدافئة

ويقرب بدر مصباح الشعر الخفي إلى  
من يريد أن نراه، أو من يريد أن يرينا  
إياه، ممن جلسوا حول الموقد. يقرب  
مصباح الشعر الخفي بالشفافية ذاتها  
التي تشيع في القصيدة، يقرب هذا

خلا البيت، لا خفقة من نعال  
ولا كركات على السلم  
وأنت على الباب ربح الشمال  
وماتت على كرمه المظلم  
بعد هذا المطلع المذهل بصفائه وحزنه  
العميق والشفاف، وإيحائه الفسيح،  
يواصل بدر:

خلا البيت وانسل لون المغيب  
إلى المخدع المقفر،  
هنا كان يطوي الدروب  
صغيران تطفئ شمس الغروب  
بشعريهما نار فانوسها الأحمر  
إذا ما ارتخت تحت ظل الهجير  
جفون يرتق فيها الناس  
أفاء إلى قصة عن أمير  
تخطئه الجن حتى أتى منزلاً من

نحاس

تلامح شباكه عن أميره  
تدلي إليه الضفيره  
ليرقى إليها  
خلا البيت إلأ بقايا أنين

بعضاً من ذلك بطريقة خاصة، خلال القصيدة المذكورة آنفاً، وقصائد أُخر من (شناشيل ابنة الجلبي)، في الوقت الذي يتابع فيه الدكتور احسان عباس قائلاً: «ولكنه كان - فيما يبدو - معجلاً عن ذلك لأسباب أقواها أن اللجوء إلى الأسطورة يتطلب تأنيلاً في الرسم للمبنى، وكان في هذه الفترة يتدفق بالشعر تلقائياً، كأنما يخشى التأمل والصمت، كان حديثه إلى نفسه هو البرهان الوحيد على أنه ما يزال حياً وينتج شعراً، وكان ذلك الحديث هو نفسه تلك القصائد، وفي مثل هذا الانسياق الطوعي يتضاءل الاهتمام بخطة البناء، ويصبح أي دفق شعوري هامر قادراً على التحول إلى إيقاعات تسمى شعراً، وهناك سبب كان يبعده عن الرمز والأسطورة، وذلك هو سطوع الحقيقة المادية على نحو يتضاءل إلى جانبه كل رمز، بل يصبح أي لجوء إلى الرمز مضحكاً. ومن أجل التعبير عن تلك الحقيقة المادية - بكل أبعادها - جاء الشعر منساقاً بقوتها وسطوعها، لم تدع قوتها مجالاً للتأمل، لأنها كانت أقوى من كل ما يستشف منها» (إحسان عباس ص ٣٨٢ - ٣٨٣).

إن ما يورده الدكتور إحسان عباس هنا، وهو يقلّب ملاحظته على وجوهها، يمكن أن يكون دليلاً لنا للخوض في الموضوع الذي يثيره الدكتور الناقد، وهو خلق السياب لأسطوريته الشعرية الخاصة.. وبدء نقول، إنه لا يمكننا في هذا المجال الضيق أن نعالج الأسطورة والرمز لدى شاعرنا، فذلك موضوع واسع، كثير، ويكثر فيه القول، على الرغم من أنه لم يلق، حتى الآن، العناية الكافية. ولكن لدينا في مقابل ذلك، مفصل أساسي وواسع في تجربة بدر شاكر السياب

المصباح الذي يضيء النفس والشعر، ولا يتقاطع مع نار التنوير.. إنه يقربه ليضيء نفوس ناسه الذين يعرفهم، ويعاينهم، كما يعرف نفسه ويعاينها:

**وسمراء تصغي إلى الشاي فوق الصلاء**

أي هدوء وعمق سحيق هذا الذي يرسمه بدر؟!

إنها صورة عاشها أكثرنا، ولكن بدرًا يرسمها دون موارد، دون غموض، ودون بهلوانيات شعرية، يرسمها دون رسم:

**وسمراء تصغي إلى الشاي فوق الصلاء**

**يوسوس عن خيمة في العراء  
وعن عيشة هانئة**

إنه يخلص لنفسه وناسه يصغي إلى وسوسة إبريق الشاي التي تقول لكل منا قولاً مختلفاً.. ولكنها تجمعنا حول موقد واحد.. وقصيدة بدر هذه، على الرغم من أنها تقول لنا شيئاً واضحاً، غير أنها تجمعنا على مائدة واحدة، هي مائدة الشعر.. الشعر الذي يعرف ماذا يقول.. الشعر الذي يصغي إلى إبريق الشعر، فيسمع، ويرى، ويتخيل، فيقول!

لقد كتب بدر هذه القصيدة في السادس والعشرين من تموز عام ١٩٦٤، أي قبل خمسة أشهر فقط من موته المتوقع، أي أنه كتبها وهو في قمة اليأس والعذاب والعوز، وذروة الأوجاع، حتى شع ذلك شعراً، ليس في هذه القصيدة، فحسب، بل في معظم قصائد الشناشيل (شناشيل ابنة الجلبي).

وإذا كنا نتفق مع الدكتور (إحسان عباس) حين يقول: «وتدل قصيدة الشناشيل على أنه كان في مقدوره أن يخلق الأسطورة» فإننا نرى أنه فعل



الشعرية، يمكن أن نمضي فيه، ونشير فيه إلى ما لاحظته الدكتور إحسان نفسه.

يمكننا - وذلك أمر شبه مسلم به - أن نقول ان قصيدة (أنشودة المطر) كانت هي البداية الحقّة لشعر السيّاب وشاعريته المميّزة وعالمه الخاص. وصحيح ان شاعرنا الراحل مضى في تجارب أخرى في الأسطورة والرمز، بعد (أنشودة المطر)، ولكننا نرى أنه استعاد مسار هذه القصائد بشكل واضح في دواوينه اللاحقة، ولاسيما (شناشيل ابنة الجلبي)، فمثلاً كانت (أنشودة المطر) مكتفية بذاتها، هي القصيدة وهي الأسطورة إلى حد ما.. كذلك كانت قصائد عديدة لاحقة، ضم منها ديوان الشناشيل كما ونوعاً لا يستهان بهما.

يقول الدكتور إحسان عن (أنشودة المطر) ما يلي: «لفظة واحدة استطاعت ان تغوص إلى سر الوجود، كما استطاعت أن تربط خيوطاً مختلفة، وأن توحد الطاقات في حبل قوي، هو حبل الأمل، فلم يعد الشاعر منفصلاً بمشاعره الذاتية، ولم تعد النظرة الإنسانية مفروضة على هذه الشاعر من مبدأ خارجي، وإنما تسترسل - كما يسترسل المطر - من طبيعة الموقف كله، إنها صورة التلاحم بين الخصب والجوع، دون إغراق في التصوير واستجلاب للانفعالات وخروج بالأسى عن وقته الطبيعية التي تشبه وقدة النار تحت الرماد».. ويؤكد الدكتور إحسان، بعد ذلك، أنها أول قصيدة من نوعها في شعره، وهي فاتحة ما يمكن أن يسمى «شعره الحديث» - أعني أنها، في داخلها، مبنية بناء تكاملياً، وفي خارجها تتكئ على دورات متصاعدة، قليلة الاستطراد إلى الجزئيات التي تنصرف بها عن وجهتها العامة، وعن غايتها النهائية (ص

(٢١٢).

ولا يكتفي الدكتور إحسان بذلك، بل يؤكد أن السيّاب صهر ذاته وتجربته السابقة وموقفه الإنساني في (قصيدة) بعد أن طال به العهد وهو يجيل قلمه في ميدان التجريب والخطأ. (ص ٢١٣).

ولابأس - هنا - كما أظن أن نلج عالم هذه القصيدة:

ذلك المفتتح الهادئ والمرهف، الذي يندر مثيله في شعر بدر.. شعره الحافل بالعذاب والتوتر منذ البيت الأول، ومنذ القصيدة الأولى عام ١٩٤١، لنأمل، إذن، ذلك المفتتح:

عينك غابتا نخيل ساعة السحر  
أو شرفتان راح يتأى عنهما القمر

.....

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف  
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء  
دفع الشتاء فيه وارتعاشة  
الخريف

والموت والميلاد، والظلام والضياء  
.. هذا البناء السمفوني الأخاذ، الذي يتصاعد بوتائر محسوبة من السهل الممتنع.. من ذلك الوصف للعينين، ثم الانتقال منهما إلى البحر الواسع الغامض في المساء، وما يحمله من متناقضات، ثم الانتقال منه إلى المطر.. وعند ذلك يتأكد الموضوع الأساسي (المطر)، الذي هو مضمون وشكل في آن واحد.. الذي هو موضوع وإطار للقول الذي سعى إليه (بدر) في هذه القصيدة:

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم  
وقطرة فقطرة تذوب في المطر...  
ثم يأتي الانتقال المفاجيء العذب:  
وكركر الأطفال في عرائش الكروم  
ودغدغت صمت العصافير على  
الشجر

## أنشودة المطر..

مطر...

مطر...

مطر...

هذه النقلة السينمائية - الموسيقية نحو الموضوع الأساسي، ومن ثم نحو إيحاءاته، الطفل الذي يهذي قبل النوم ويسأل عن أمه التي غابت (ماتت).. وذلك الصياد الحزين المنكود.

كل ذلك على سبيل الوصف والتشبيه، ثم الدخول الذكي والحميم إلى المضمون الأعماق (المستوى الأشمل الذي لا ينفصل عن تلك الحثيات المقدمة)... ألا وهو الحديث عن العراق.

بعد كل هذا التقديم الجميل الأخاذ للمضمون الأعماق، يحق للشاعر أن ينتقل انتقالاته الشجبة الأخرى:

**أصبح بالخليج: يا خليج**

**يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى!**

**فارجع الصدى**

**كانه النشيج:**

**«ياخليج**

**يا واهب المحار والردى»**

وتظل لازمة (مطر...) تتكرر إيقاعا لسمفونية العراق، بلد الخيرات.. بلد الجوع (وكل عام - حين يعشب الثرى - نجوع/ ما مر عام والعراق ليس فيه جوع).

بعد هذا يمكننا أيضا أن نشارك الدكتور إحسان عباس قوله بأن المرء، ربما سارع إلى الظن بأن (أنشودة المطر) نفسها كانت فاتحة عهد جديد من الاتكاء على رمز تموز أو أدونيس، إذ القصيدة لا تعدو أن تكون في سياقها ترجمة لتلك الأسطورة دون تصريح برمز الخصب، ولكن الأمر لم يكن كذلك على وجه الدقة، لأن أكثر الموضوعات التي عالجها في

(فترة الآداب) (أي مجلة الآداب البيروتية، وهي فترة ما بعد كتابة أنشودة المطر) لم تكن ترحب صدرا بالأسطورة، فالقصائد العربية لا تخضع لرمز تموز، والقصائد الإنسانية كقصيدة (مرثية الآلهة) اضطرت السياح أن يسخر من الرموز - فكريا - بدلا من أن يتقبلها في نطاق شعري، وكانت القصيدة الوحيدة التي تقبلت ذلك الرمز هي (أغنية في شهر آب) وقد استوعبت من الأسطورة طرفا بسيطا، لعله أقل أطرافها أهمية، أعني شيوع الإحساس بالبرد الشهواني بعد مقتل تموز. (إحسان عباس ص ٣٠٣ - ٣٠٤).

إن ما قيل ويقال عن التصميم البنائي للقصائد التي استخدم فيها السياح الأسطورة والرمز، لا يعني نجاح هذه القصائد وقوتها، وفشل سواها وضعفه، كما أن عكس ذلك غير صحيح أيضا.

إن ما يلمح إليه الدكتور إحسان حول قصائد الشناشيل، بقوله إنها وليدة (الانسياح الطوعي)... وعليه فإنها لا تهتم كثيرا بخطة البناء، فيصبح أي دفق شعوري هامر قادرا على التحول إلى إيقاعات تسمى شعرا.. إن هذا القول بالانسياح الطوعي وارد وصحيح، وهو ليس عيبا في الشعر، كما أنه ليس نغيا لخطة البناء، أو غياب البناء، لأن كثيرا من الشعر العظيم لا يبدو عظيم البناء والتصميم، وكثير منه لا نستطيع أن نحدد نمط بنائه، ومثالنا الساطع في ذلك، هو قصائد اليوناني (قسطنطين كفاي)، فهي ببساطة بنائها توهم الكثير بأنهم قادرين على الاتيان بمثلها.

ثمة مسألة أخرى ينبغي أخذها بنظر الاعتبار عند الحديث عن إنتاج بدر الشعري في سنيه الأخيرة، تلك المسألة

هي أن بدرا، وهو يكتب قصائده الأخيرة، كان قد امتلك ناصية الشعر، وقطع شوطا كبيرا في التجريب وتراكم الخبرة، فلم يعد الامساك بالصور والاستعارات والقدرات الواسعة على التعبير أمورا تشكل هما مقلقا له، بقدر ما هي تندفق في المواضيع التي تحتاج إليها، لاسيما حين يكون ذلك تعبيرا عن «تلك الحقيقة المادية - بكل أبعادها» كما يقول الناقد إحسان عباس، فيأتي الشعر منساقا بقوة تلك الحقيقة وسطوعها، كما يقول الدكتور إحسان نفسه.

إن قولنا هذا لا يعني، بالطبع، أن كل ما كتبه بدر خلال سنيه الأخيرة، ينطبق عليه ما أسلفنا من قول، ولكن فيه قدرا لا بأس عليه من القصائد التي يمكن اعتبارها خلاصة لتجربته في الشعر.

.. نقول إنه مادامت (أنشودة المطر) هي البداية الحقيقية لما يمكن أن نعتبره إنجاز بدر الخاص في الشعر العربي، فإنه لمن المجدي حقا أن نتتبع مسار هذه القصيدة في شعره، بعيدا عن ألوان شعره الأخرى التي كثر فيها التجريب، وتشعبت فيها الغايات والظروف الذاتية والموضوعية. وقبل ذلك، وبعده، فإننا معنيون - نحن الأدباء والفنانين - بما يمكن أن نتعلمه من هذا الرائد في الشعر، هذا الشاعر الذي ظل يواصل البحث عن العراق طوال حياته المضطربة، طوال خفقانه على شفا حفرة من الموت، فقد رأى العراق حقا، وعاشه من طفولة جيکور وضاف نهره الحزين (بُويب) .. عرفه حتى تساقط لحمه عن عظمه، وفقد ساقيه ومات.. لقد ظل يبحث، ويصر على البحث، ولكنه كان، دائما، لا يعثر إلا على حبه لجيکور وبويب وحبه للناس.

يقول الدكتور إحسان عباس في كتابه

(اتجاهات الشعر العربي المعاصر): «... وأما السياب فإنه لم يستطع أن ينسجم مع بغداد، لأنها عجزت أن تمحو صورة جيکور أو أن تطمسها في نفسه (لأسباب متعددة) فالصراع بين جيکور وبغداد، جعل الصدمة مزمنة، حتى حين رجع السياب إلى جيکور، ووجدها قد تغيرت، لم يستطع أن يحب بغداد، أو يأنس إلى بيتها، وظل يحلم أن جيکور لا بد أن تبعث من خلال ذاته، وقد بعثت رغم اندثارها، لأنه خلدها في شعره، ومنحها وجودا لا يبيد». وحين تحدث السياب عن جيکور التي شاخت، كان يرثي الماضي كله، ويرثي نفسه وهو يستشرف الموت:

**أه جيکور، جيکور...**

**ما للضحى كالأصيل**

**يسحب النور مثل الجناح الكليل**

**ما لأكواخك المقفرات الكثيبة**

**يحبس الظل فيها نحيبه**

**أين أين الصبايا يوسوسن بين**

**النخيل**

**عن هوى كالتماع النجوم القريبة**

....

**أين جيکور؟**

**جيکور ديوان شعري**

**موعد بين ألواح نعشي وقبري**

إنه لمن الأمور المكلم بها أن عالم بدر الأساسي هو عالم جيکور، وعالم الطفولة فيها، يصدر عنه وينوع عليه، ولقد كان بالفعل يبدع في رسم هذا العالم، وما قصيدة (خلا البيت) التي ابتدأنا بها كلامنا إلا مثال ساطع على تجسيد ذلك العالم بأصالته ورهافة نادرته.

إن من نافل القول أن نشير إلى أن الإخلاص للمحلي - مع توفر الإبداع بالطبع - يقود إلى الإنسانية العريضة، لذا فإن ما ينبغي تلمسه في تراث شاعرنا



تنكيلا وعسفا، وهو في ذلك الحال من العوز والمرض، في الوقت الذي يدرس فيه شعره في مدارسهم وجامعاتهم.

.. وأخيرا نود القول إن ما صورته النقاد من شعر بدر بأنه شعر خال من البناء الفني أو البناء التأملي، هو في نظرنا شعر بدر الذي يواصل فيه نهجه وتلمس أعماقه التي لا تقول مباشرة إلا صدق انفعالها وحنينها إلى الأصالة بعد طول عذاب وطول تجريب وتجربة.. ولقد قال بدر نفسه، في واحدة من رسائله، في أخريات حياته: «.. لعلني أعيش هذه الأيام آخر أيام حياتي.. انني انتج خير ما أنتجته حتى الآن.. من يدري؟ لا تظن انني متشائم. العكس هو الصحيح. لكن موقفني من الموت قد تغير، لم أعد أخاف منه. ليأت متى شاء. أشعر أنني عشت طويلا. لقد رافقت جلجامش في مغامراته، وصاحبت عوليس في ضياعه، وعشت التاريخ العربي كله. ألا يكفي هذا؟».

## ملحظة:

في لفظة (السياب) يرجى عدم تشديد الياء، وتشديدها الذي ظهر في أكثر من مطبوع إنما هو خطأ شاع رغما عنا.

(بدر شاكر السياب) هو هذا العنصر من الإخلاص للمحلية، هذا الحب والتبني للبيئة، مهما يكن الحال الذاتي والموضوعي، ومهما يكن العذاب.

إن بدرا المعذب في حياته.. المخفق في الحب والسياسة والعافية، وفي النثر أيضا، كان ذكيا وخلقا في الشعر، بل إن الشعر كان وجوده الخاص والعام (جيكور ديوان شعري / موعد بين ألواح نعشي وقبري)، بل إننا نستطيع ان نستدل استدلالا عميقا بكثير من قصائده في (شناشيل ابنة الجلبي).. نستدل بها على أصالة بدر وخصوصية بحثه الشعري، وأعماقه التي هي أعماق الجنوب، أعماق قريته، أعماق طفولته التي هي أناه العليا إذا صح التعبير. إن هذا يفيدنا في أن ننتمي إلى هذا الهاجس العميق، هاجس المحلية المبدعة، هاجس الوطن الذي ظل بدر يبحث عنه وهو يعيش فيه.. وهو يكتوي بنيران محبته وبغضه.. وهو يعاني من جحود خيراته وحكامه (سبيل ممتلكه غير سبيله) كما يقول الرصافي، فعلى الرغم مما أضرب به من المرض المتشعب الممض الذي لا يرحم، والذي قاده إلى ما يمكن تسميته بالمساومة.. وعلى الرغم مما دفعه إليه هذا المرض من مدح لأولئك الحكام الذين «سبيلهم غير سبيل العراق».. على الرغم من كل ذلك فقد كان بدر يلقي منهم — دون غيرهم —

# الفن



• ديفيد إليوت  
ترجمة: جلال نجار

## مقدمة:

تستضيف صالة عرض الأعمال الفنية هايورد "Hayward" في لندن، في الوقت الراهن، المعرض الرئيسي للمجلس الأوروبي الذي يصور دور الفن في أوروبا خلال عصر الديكتاتوريات الكبرى.

ويتحدث ديفيد إليوت "David Elliott"، مدير متحف الفن الحديث في أوروبا وأحد منظمي المعرض، في هذه المقالة عن محاولة موسوليني وستالين وهتلر تسخير الفن لخدمة أنظمتهم وأهدافهم الذاتية في تلك الفترة. إضافة إلى استمرار عواقب ذلك الأمر على علم الجمال إلى فترة ما بعد الحرب وحتى عصرنا الراهن.

والحماسة. ففي مذهب الديكتاتورية تصبح الحقائق أصناما معبودة، فنُنقى وتطمس الوقائع «الكريهة» التي لا تعترف بمسيرة التقدم والبناء.

وعلى الرغم من التشابه الواضح بين الديكتاتوريات الثلاث، فقد كانت إيديولوجياتهم مختلفة. كان كتاب هتلر (كفاحي) الينبوع الذي استمدت منه النازية برامجها السياسية. وقد طالب هتلر في هذا الكتاب بضرورة توفر النقاء العرقي كشرط سابق لتطور الشعوب الألمانية. وأول طبعة لهذا الكتاب صدرت عام (١٩٢٦)، أي قبل أن يصبح هتلر قوة سياسية خطيرة بفترة طويلة.

وعلى الرغم من أن الكتاب قد عدل فيما بعد، فقد كان بداية واضحة لعقيدة الدولة العسكرية والعنصرية والشمولية. فالقومية عند هتلر ترتكز على رابطة الدم ولا تعتمد على رابطة اللغة المشتركة. وقد اعتمدت أوهايم الآريين والتوتونيين والنورديين في النظرية النازية على الرغبة في تأسيس ثقافة ألمانية متفوقة "Kuttur" التي تناسب الشعب المختار. وكانت بداية سياسة التطهير العرقي عندما آمن اليهود بعقيدة «الشعب المختار» التي بلغت ذروتها في «الهولوكوست» الإبادة الجماعية بالحرق. وقد اعتبر اليهود أعداء نجسين منافين لكل القيم الإيجابية التي تجسدت في العرق الآري.

أما بالنسبة لستالين فقد تشكلت إيديولوجيته بعد أن امتلك القوة وأصبح جزءا من البرنامج العام لإعادة صياغة التاريخ إثر صدور قرار اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السوفياتي في أيار (١٩٣٤) والذي نص على «تعليم التاريخ المدني في مدارس الاتحاد السوفياتي». وارتبط هذا الأمر بمسألة الشرعية

لقد ترددت في أوروبا، خلال الثلاثينيات من هذا القرن، لغة طنانة تتحدث عن الحرب والنضال في أوروبا كنفخة بوق. فقد شهدت ألمانيا والاتحاد السوفياتي وإيطاليا حملات شعواء للسيطرة على الفن والثقافة واعتبرتاهما عناصر مكملة لبناء القوة الذاتية في الوقت الذي تنبأت فيه بقيام حرب حقيقية بدأت شراراتها في اسبانيا عام (١٩٣٦) واجتاحت أوروبا فيما بعد.

كانت هذه المعارك الهادفة للسيطرة على الفن أو الثقافة جزءا في عملية التطهير التي شهدتها كل أمة اعتقدت أنها مهددة، كي تلتئم وتصبح وحدة متكاملة. لذا يجب التخلص أولا من أعداء الداخل المهددين لوجود الوطن. والفن هو أفضل وسيلة يمكن استخدامها للوصول إلى هذه الغاية. وبعد أن يتم الإمساك بزمام الأمور في الداخل يمكن بعدها الالتفات إلى الأعداء المجهولين المتربصين على الحدود. إن هذه الدول الجديدة التي تكونت نتيجة لفوضى الحرب العالمية الأولى، لم تكن خاضعة لأي نفوذ خارجي. وبدأت من خلال الاعتماد على الذات، وبشكل واع، بتأسيس النظام العالمي الجديد. وكانت تلك الدول تتحرك اعتمادا على الأفكار الطوبأوية. كما اعتمدت على إرث مشترك مكون من الاشتراكية المسيحية مضيفة إليها مزيجا، خاصة من أفكار نيتشه ونوردو وماركس. واعتقد جميعهم، وبنسب متفاوتة، بالنظرية الیوجينية التي تدعي تحسين النسل من خلال التربية النوعية وصولا إلى عرق أرقى. ومما سهل تنفيذ خططهم وجود التصنيف الطبقي للبرروقراطية إضافة للخطط المركزة للعقلانية الزائفة التي تغذت من مقولة التماسك «الإلزامي»،



ارتكزت على إيديولوجيا قومية فجذبت إلى جانبها عددا كبيرا من المناصرين فترة من الزمن. وقد قام الوعي الاجتماعي بدمج القومية والاشتراكية وصياغتهما في خضم التغيرات الاجتماعية التي أعقبت الحرب العالمية الأولى. وتأكدت مصداقية هذا الطرح باستخدام رمز «الصور» - وهي عبارة عن شارة للمشرعين الرومان القدامى المنتخبين من الشعب. وأصبح رأس الفأس البارز من خلال أغصان شجرة الدردار أو قضبان خشب البتولا المربوطة بشرائط أحمر رمزا لقوة الوحدة ولإظهار بطش الدولة التي تصل في أحكامها إلى حد الإعدام.

لقد ساعدت الجماعات الفاشية من أصحاب القمصان السوداء موسوليني في قمع المعارضة. ولأنه لم يكن هناك انسجام إيديولوجي خارج نقابات السلطة، فقد أدى ذلك إلى نشوء عدة تيارات مختلفة ومتصارعة، أثر موسوليني فيها بوسائله الدنيئة. فخلال العشرينيات من هذا القرن كان موسوليني ناقدا للعنصرية النازية. لكن جناحا مهما في حزبه لم يشاطره الرأي. وفي نهاية المطاف، وتحت التأثير الألماني، اعتمدت العنصرية سياسة للحزب في عام (١٩٣٨).

لم يظهر أي ملخص رسمي عن العقيدة الفاشية حتى عام (١٩٣٢) عندما نشر موسوليني كتابه مذهب الفاشية *Doctrina del Fascismo*. وهو نموذج لاستخلاص الإيديولوجيا من خلال مبدأ النفعية.

«برنامجنا بسيط. نريد أن نحكم إيطاليا. هم يسألوننا عن برامج وأعتقد أن هناك الكثير منها موجود سابقا. ليس هناك من برامج تستطيع إنقاذ إيطاليا

السياسية، وسمو منزلة ستالين السياسية كوريث شرعي ومنتخب للينين. كما أدى اعتبار تروتسكي وبوخارين أعداء واستبعادهم، إلى إعطاء ستالين التفويض لينطلق بسرعة في بناء الصناعة الثقيلة وإرساء دعائم التنظيم التعاوني في الزراعة من خلال خطته الخمسية. وظهر كتاب دروس قصيرة في تاريخ الحزب الشيوعي السوفيياتي (البلشفي) عام (١٩٣٨) بعد قيام حملة التطهير الواسعة التي شنّها ستالين داخل الحزب، ووضع خط الحزب في سياق تطور تاريخي. ومما ساعد على ذلك ازدياد أعداد المؤلهين لشخصية ستالين والقراءة الاجبارية لكل ما ينتجه «رسامو» الأحداث التاريخية.

لقد كانت تلك الترجمة للأحداث أكلوبة كبيرة، لكنها نسجت حكاية متكاملة لا تشوبها شائبة لتدعم صورة ستالين التي كانت تظهر بانتظام في الفكر الدعائي والفن منذ بداية العقد الرابع. إن ملصق الخطة الخمسية لـ غوستاف كلويسيس Gustav Klucic بعنوان تحت راية لينين لبناء الاشتراكية يظهر وجه لينين كقناع يبرز وجه ستالين من ورائه. وهو يعد من الأكاذيب الكبرى التي أعلنت أن ستالين هو وريث لينين المنتخب.

لم تكن الإيديولوجية الماركسية - اللينينية - الستالينية التي غدت الاتحاد السوفيياتي عنصرية على الرغم من وجود بعض التمييز العنصري. وبالنتيجة فقد كانت روحها عالمية وليست قومية فاستطاعت أن توحد عروقا وأجناسا مختلفة. وأهم من ذلك، الحقيقة بأن المساحة الجغرافية للاتحاد السوفيياتي امتدت من المحيط الباسفيكي إلى بحر البلطيق.

أما الفاشية، مثلها مثل النازية،

سوى رجال وإرادة وقوة».

وما يشبه هذا القول هو تحفة معرض الثورة الفاشية - Mostra della Rivoluzione Fascista الذي افتتح في روما في السنة التالية للاحتفال بالذكرى السنوية العاشرة لاستلام الحزب السلطة. وقد استخدمت تقنيات حديثة جدا ومدهشة في المعرض، ودعى الرسامون والنحاتون من كافة الاتجاهات الفنية ليشاركوا في تصميمه.

إن الفن التشكيلي والنحت اللذين سادا في فترة حكم الديكتاتوريات الثلاث تتشابه في أمور وتختلف في أمور أخرى. ولم يكن ذلك مقبولا لعدة أسباب معقدة. فخلال الحرب الباردة اتجه النقاد والمؤرخون في الغرب لتأكيد انسجامهم، بينما رغب أيديولوجيو الكتلة الشرقية في إبعاد نتائج الواقعية الاشتراكية عن أي أثر للفاشية في أعمالهم الفنية. أما الآن فلم يعد هناك داع للالتزام بالتكتلات.

اعتقدت الديكتاتوريات أن هناك خطا ثابتا يربط بين الفن والوسط السياسي الذي نشأ فيه، ولهذا الاعتقاد مخاطر. لكن هذا لا يعني الادعاء أنه لا توجد علاقة حميمة بين الفن والسياسة. فعندما يشتبه بالاستقلال الشخصي لفنان، في ظل الديكتاتورية، يبقى نتاجه فقط هو الذي يوضح طبيعة تلك الشبهة. وغالبا ما يناقش من وجهة نظر أخلاقية توحى أن كل النتاجات الفنية التي لا تعبر عن معارضة صريحة للنظام هي سيئة تلقائيا. ويبقى الفنانون من هذه النوعية ظاهرة نادرة في أي فترة تاريخية، وتقييم أعمالهم يجب أن لا يستند على تساؤلات حول طبيعة السلطة السياسية.

هذا يقودنا إلى موضوع الجدل الواسع الدائر حول العلاقة المضطربة بين علم

الأخلاق "Ethics" وعلم الجمال

"aesthetics" وقد أكد عدد قليل من

أصحاب الشأن أن الفن «الجيد» يصفه أناس نزيهون. لكن تغلبت النظرة، التي كانت شائعة أثناء الحرب الباردة، القائلة أن النظام السياسي الفاسد ينتج فنا رديئا. ففي ألمانيا وإيطاليا استمر مفهوم رسمي لعلم الجمال خلال الأربعينيات من هذا القرن اعتمد على الظن السابق لكن في زي مختلف. أما في الاتحاد السوفياتي فقد رفض علم الجمال بأكمله واعتبر نافلة بورجوازية، وبالتدريج استبدل بوضع المعايير النظرية للواقعية الاشتراكية.

إذا كان فن الرسم والنحت اللذان تعهدتهما هذه الدول خلال السنوات السابقة، وبالرغم من طموحها الكبير لإنتاج فني غزير، قد أنتجا عددا قليلا من الأعمال الفنية الثمينة بتأثير الإيديولوجيا التي دعمتهما. لكن كان هناك العديد من الاتجاهات الفنية المختلفة المبعثرة هنا وهناك في بداية العقد الرابع. واتسم بعضها بالسرية على الرغم من وجود مناصرين للدولة وآخرين اضطهدتهم الدولة. وقد وجد بعض الفنانين الواقعيين في كل من الاتحاد السوفياتي وإيطاليا الذين لا يتعاطفون مع الأفكار العدائية لثقافة الحزب الحاكم، ومع ذلك فقد كافأتهم السلطات بمنحهم مناصب في الدولة لأنها رأت أن أعمالهم تناسب مفاهيمها.

اكتشف فنانون آخرون، من المؤيدين للدولة أو من المعارضين، أن أعمال روادهم الفنية قد أصبحت الآن منحة ووجدوا أنفسهم موسومين بها. أما في إيطاليا فقد كان الوضع مختلفا مرة أخرى. اتبع الفنانون أساليب متنوعة في تصوير المرحلة ولم تقم السلطة بقمع أي منها.

جديد في كل سنة. الاشتراكية القومية الألمانية تعني أن يبعث الفن الألماني مرة ثانية، مثله مثل القيم الخلاقة للشعب، بل يجب وسوف يكون فنا خالدا. استغنى الفن عن تلك القيم الخالدة لشعبنا فلن نتمكن من استرجاع قيمنا اليوم».

وقد عين أودولف زيغلر بروفيسورا في أكاديمية الفنون في ميونيخ عام (١٩٣٣) عندما استلمت النازية السلطة.

وفي كانون الأول من عام (١٩٣٦) أصبح مسؤولا عن لجنة مصادرة الأعمال الفنية ذات المذهب الحداثي. وكان أيضا مدير اللجنة المنظمة لمعرض الفن المنحط سيء السمعة عام (١٩٣٧) حيث عرضت فيه الأعمال «الكريهة» لمدارس الحداثة الفنية كي تنال السخرية الرسمية والشعبية.

كان موسوليني وستالين مختلفين عن هتلر في أنهما لم ينكما بثمار توجيههما الأولي للفن الراقي وأظهرا قليلا من الاهتمام به، على الرغم من أن الاثنين ظلّا متوجسين من قوة الأدب. وأعرب هتلر أثناء زيارته إلى فلورنسا عام (١٩٣٨) عن صدمته من لامبالاة موسوليني حيال الأعمال العظيمة المعروضة في صالة عرض أوفيزي Uffizi Gallery، وقصر بتي Pitti Palace. ومن المعروف أن ستالين زار معرضين للفن فقط. الأول كان معرض رابطة فناني الثورة الروسية AKHRR عام (١٩٢٨) احتفالا بالذكرى السنوية العاشرة لتأسيس الجيش الأحمر. وكانت لوحته المفضلة هي اللوحة القومية لـ إيليا ريبن Ilya Repin وتمثل «القوزاقي Zap-oroze» يكتب ردا إلى السلطان العثماني عام (١٨٩١). وقد اعتبرت نقطة فاصلة تاريخ الفرسان الحربيين لأوكرانيا الجنوبية، الذين كانوا مندمجين في

أخذت الإيديولوجيا تندمج تدريجيا في شخص القائد عندما أخضعت الثقافة النظرية لمقتضيات الحزب الحاكم في الدول الثلاث. وبالاتقال من الواقعية النظرية إلى الواقعية الشخصية نجد أن علم الجمال قد توحّد مع متطلبات ذوق القائد. وقام جهاز الحزب بتبرير إيديولوجي، حقيقي واسترجاعي.

وقد مال الفن الرسمي نحو المحافظة وادعاء العظمة والهرجة، وما يؤكد هذا القول اللوحات التي أعجب بها كل من هتلر وستالين وموسوليني. وتكونت هذه النزعة من خلال الفوضى المنسقة والمكشوفة والتي تم بها تحديد هوية النظام وهزيمة الفن المعماري للدولة. ومن بين الفنانين الذين اعتبروا كهنوتا للنازية كان هناك أصحاب ذوق رفيع من أمثال هيرمن غورينغ Hermann Goer- ing وجوزيف غوبلز Joseph Goeb- els.

على الرغم من أنهم غيروا آراءهم وحجّبوها ليعكسوا إيديولوجيا الحزب الموضوعية. كان الذوق الفطري لهتلر يميل باتجاه المجازية والأصناف الأدبية الهابطة "Kitsch" والقصصية والعاطفية. وأثبت ذلك عندما اختار اللوحة الزيتية للعري ذات الألواح الثلاثة "the Four elements" لـ أودولف زيغلر رابطة Adolf Ziegler لتوضع بفخر في حجرة الجلوس في شقته بميونخ.

وعندما ناقش هتلر هذه المسائل أعرب عن اشمئزازه من مصطلح «الفن الحديث» وربطه بالانحطاط، واستبدله بفكرة «الفن الألماني» الذي يعكس القيم الخالدة. «إلى أن تأتي الاشتراكية القومية إلى السلطة، هناك في ألمانيا ما يسمى «بالفن الحديث». وبصريح العبارة هناك ما هو



الامبراطورية الروسية زمن القيصر.

ومن جهة أخرى، لم تثق الديكتاتوريات الثلاث بالاستقلال الغامض للفنون الراقية التي لم يكونوا قادرين على فهمها، بالرغم من امتلاكهم للامكانيات التي وفرها فن النحت لبناء مستقبل جديد مزدهر.

أما الرسم والنحت الرسميان فقد كانا إما موظفين في مجال التشويه التاريخي حيث الخيال والأسلوب لا يمكنهما أن يتزائما أبدا، أو كانا ضمن جوقه الدعاية ليصبحا فواصل أيقونية دنوبية ضخمة حيث تم استبدال صور القديسين والرسل بصورة منحوتة لديانة الحزب الجديد.

في هذه التركيبة أصبح الدم والتراب والحديد أساس الأمة، والعائلة والموقد والبيت تؤمن الملجأ والملاذ لمواطنيه، وتقوم الزراعة والصناعة بتأمين حاجات المواطنين المعيشية. ويشكل العمل والرياضة والثقافة أساس بناء الرجل الجديد، النظيف، الذي يتغذى جيدا، ويناضل مع شريكه ورفيقه وأمه من أجل بناء المستقبل. فالنصر هو العقيدة المقدسة عند الفلاح والعامل والمحارب. ومن هذه التعويذة بزغت الروح التي اشتقت منها القوة المتمثلة بالحضور المقدس للقائد نفسه.

ومن ناحية ثانية، برز القائد من خلال الرسم والتصوير والسينما يقظا حاملا سمات الأبوة وشديد الانتقام. وقد ظهرت تلك الصفات في عدة أشكال، محافظة على القوة الكامنة فيها والتي تمنحها صبغة كهنوتية. واختلفت عملية الأيقنة من بلد إلى آخر، لكنها ظلت تحافظ على المهمة نفسها: كل الآمال والمخاوف مجسدة في هذا الرجل. وفي إحدى الصور الخاصة

لمحارب أو قائد تجسد العصر هي لـ هوبرت لانزنيغر Hubert Lan Zinger عام (١٩٣٤) بعنوان حامى الفن الألماني يظهر فيها هتلر كفارس من فرسان القرون الوسطى يمتطي صهوة حصان عارضا شارة الصليب الأحمر المعقوف الحمراء على ساعده. وفي أعمال هينريخ نير Heinrich Knir عام (١٩٣٧) يظهر هتلر بزي عسكري أكثر تقليدية، أخذا وضعية أرستقراطية في مقاطعته على طراز اللوحات الانكليزية في القرن الثامن عشر.

كما أن لوحات موسوليني سخرت التاريخ بنفس الطريقة. فالتمثال النصفي من الرخام الأبيض لـ أدولف وايلد Adolfo Wildt يجعل الدوق IL Duce قيصرا جديدا لإيطاليا.

وقد رسم ألبرت ستولز Albert Stolz رسام تيروليز الجنوبية، متأثرا بليزنغر، لوحته الجانبية الرائعة لموسوليني كقائد مرتزقة في عصر النهضة Romano عام (١٩٣٨). وظاهر موسوليني أيضا في لوحة جيراردو دوتوري Gerardo Dottori عام (١٩٣٣)، التي كانت تمثل الاتجاه المستقبلي في الرسم، كنموذج لمحارب من عصر النهضة مجهز بخوذة فولاذية وبزة عسكرية تلائم المعارك الحديثة.

أما صورة ستالين - القائد العام - فقد أصبحت طاغية على الأدب السوفياتي والفكر الدعائي عند نهاية العقد الرابع. فعلى الرغم من المبالغة في حجوم اللوحات الفوتوغرافية القماشية، المناسبة للمسيرات في الشوارع، فقد نزع ليبدو فيها محببا وأكثر انسانية. ويصغر حجمه أحيانا كما في لوحة غريغوري شيجال Grigori Shegal عام (١٩٣٧)

تحت اسم (القائد — المعلم — الصديق) بجانب تمثال لينين، الذي يدعي كاذبا أنه يشق شرعيته السياسية منه. وفي إحدى اللوحات التي ربما تعود لعام (١٩٤٠)، عندما ازداد التوتر الدولي، يبدو ستالين فيها محاربا عصريا وحاميا للتاريخ، أما الرسام غافريل غورييلوف Gavril Gorelov الذي تخصص في رسم لوحات لمشهورين ومغمورين بغية عرضها مقابل التماثيل المعروضة في صالة عرض تريتيافكو Gallery Tretyako، ويبدو ستالين، من خلال لوحته، في زيهِ العسكري وقد وضعت اللوحة مقابل اللوحة التفصيلية الرائعة لفكتور فاسنتسوف Viktor Vasnetsov وفيها يظهر المحاربون المدافعون عن روسيا القديمة.

لقد أعادت الديكتاتوريات الثلاث كتابة تاريخها الوطني كي تصوغ الماضي وفق متطلباتها الآنية. وقد حلل صانع الأفلام الأوكراني دوزنكو Douzhenko عام (١٩٤٠) بصراحة وشجاعة وسخرية الطريقة التي تحبذ بها الأفلام التاريخية لخدمة الدولة الشمولية.

«هناك رغبة في الأفلام التي تتحدث عن بوتر العظيم والسكندر نيفسكي ومنين وبوشارسكي في تجنيد التاريخ واستحضاره للعصر، ويصل إلى حد وضع أمل على لسان أبطاله مأخوذة من الخطب السائدة لقادتنا. ونتيجة ذلك تعيين الكسندر نيفسكي سكرتيرا للجنة المنطقية للحزب الشيوعي السوفياتي في مدينة بسكوف».

إن دكتاتوريات العقد الرابع من هذا القرن كانوا آلهة العصر. ولو نظرنا بنفس الوقت إلى الماضي والمستقبل لوجدنا أنهم قادرين على تغذية خيال شعوبهم بأنهم

يتجاوزون عصرهم. وقد تنكروا لمذهب الحداثة في الفن والثقافة. ويكمن سبب ذلك في الالتباس الحاصل في علم دلالات الألفاظ بين كلمتي «العصر» Modern و«عصري» modernist بمعنى «حداثة». ومع أنهم كرهوا «مذهب الحداثة» mod-ernism فقد كانوا أبناء العصر. وكانوا مستعدين لتحديد الماضي، ومع ذلك، وكما أشار دوفزنكو، لم يخزهم ضميرهم عندما يعيدون استحضار الماضي ويعيدون تشكيل ثقافته ليناسب مصالحهم في الوقت الحاضر.

إن الفكرة القائلة بإمكانية تحول الضمير الذاتي والوعي الفردي للفنان إلى خلاص عام تتعارض بحدّة مع النظرة المشتركة للثقافة. وقد بني معظم الفن الحديث على أساس جمالي رغم إنكار ستالين وهتلر لذلك الأمر بقوة. وكان هناك نزعات داخل الحزب الفاشستي الإيطالي تدعو للقمع، لكن موسوليني رفض إطلاق أيديهم.

وقد تبلورت الأفكار الداعية للاستقلالية في التعبير الفني عند نهاية القرن الثامن عشر من خلال كتاب ايمانويل كانت Immanuel Kant النقد. وهذا ما أظهر فكرة علم الجمال الذاتي لكن الفيري الذي وصف برمزية وبدهية ما وصفه كانت بالضمير الأخلاقي العام المطلق.

كان الفن هو الغاية بحد ذاته. وإذا ما حدث أن عبر من خلال ممارسته عن بعض أوجه الواقع فهذا عائد للإبداع المتعالي الذي أصبح شعار الحريات الاجتماعية والشخصية. وتأثرت أفكار «كانت» باختمار الأفكار التي سادت أوروبا خلال القرن السابع عشر حول طبيعة القانون وعلم الأخلاق والمجتمع.

الفنون تمثل مذهباً أخلاقياً غير تخصصي،  
دنيوي، رمزي وصلب.

إن تنظيم «كانت» للحقل الجمالي، رغم أنه مليء بصراع ضمنى على ما يبدو، بقي مهماً لأنه وضع أسساً لفضاء رمزي عمل الفنانون من خلاله وتحركوا منه وقدموا، كما وصفوا، أشكالاً أخرى من الواقع. وفي المجتمعات الحديثة، أنجزت البوهيمية والرواد الأوائل الأعمال الرمزية كثقافة مضادة والتي بها تأسس علم الجمال كحقل أخلاقي.

ولقد تطور مفهوم الرواد بالتوازي مع الأدب الحديث. وأخذ هذا المصطلح في البداية من هنري دي سان سيمون Hen-ri de Saint-Simon في العقد الثالث من هذا القرن عندما أشار، بدلالة عسكرية، إلى هؤلاء الثوار والفنانين الذين استطاعوا التنبؤ بالمستقبل. وبدأت فكرة الرواد في عالم الديكتاتوريات الجديدة الرائعة وكأنها إما تذكير كريكه بالماضي أو نقطة لإثارة الحماسة الجماعية من أجل ثورة مضادة. لذلك كانت هذه إحدى المظاهر الأولى للنظام القديم التي يجب أن تلغى.

اختلف ستالين وهتلر مع ماركس في أنهما اعتقدا بأن السيطرة على الثقافة هي مهمة بحجم أهمية السيطرة على الاقتصاد.

واتفقا مع لينين بأنه على الثقافة في المجتمع الثوري أن تكون منهمكة في الحزب. لكن ثقافة الحزب لا تكون موجودة مسبقاً بل يجب أن تخلق. أما موسوليني فكان أقل دفاعية. لقد شعر بأن الفكر «التصور» الروماني-الإغريقي الكلاسيكي ليس فقط هو مصدر كل الفن الغربي لكنه أيضاً النموذج الذي سيبنى عليه دولته الشمولية الجديدة. ومن جهة أخرى،

وقد أشار جان جاك روسو Jean Jacques Rousseau في مقالته نقاشات في العلوم والآداب، إلى أن العلوم والفنون والآداب وبغض النظر عن تقديمها قيماً عالمية، كانت ولسنوات عديدة عاملاً مشجعاً للعبودية والفساد.

«غالباً ما ينظر الأمراء بعين الرضا لانتشار التذوق الفني بين رعاياهم... بالإضافة لتشجيع تلك التفاهة الروحية الملائمة جداً للعبودية. وهم يعرفون تماماً أن ما يخلقه الناس لأنفسهم عبارة عن قيود تقيدهم.

إن العلوم والآداب والفنون... عبارة عن أكاليل من شقائق النعمان تحيط بقيود حديدية تقيدهم وتخنق فيهم شعور الحرية الأصلي الذي من أجله ولدوا. وهذا ما يجعلهم يحبون عبوديتهم ويحيلون ذلك لما يسمى بالتحضر».

من هذه النقطة أصبحت فكرة العالم المتحضر، المجرى، التخصصي سائدة أكثر من فكرة الوجود المركزي الرومانسي للبدايات النبيل. الإنسان الذي لم يفسده انحلال وكسل الاستبداد. وقد لخص روسو أسباب هذا الانحلال ببساطة قائلاً:

«التفاوت الاجتماعي... كلما كان الناس متساوين، لن يكون هناك غني ولا فقير. إن الثروة تقود بشكل حتمي إلى الرفاهية والكسل. ترف يعزز رعاية الفن وكسل في العلوم».

ففي ظل الاستبداد يعكس الفن ويقوي القدرة الفاسدة للدولة. ويؤكد روسو أن البحث عن الحرية والعدالة الاجتماعية، كالترياق، يتطلب أن يسود حس أخلاقي لكل أوجه الثقافة الجديدة. وعند نهاية القرن، وضع «كانت» نظاماً مثالياً لمثل تلك القناعات التي فيها الاستقلالية في



اعتقد هتلر وستالين بأن الصفاء الثقافي يجب أن يُفرض. أما موسوليني فقد اعتقد بأن الصفاء الثقافي موجود مسبقا وهو ضمنى إلى حد كبير.

في عام (١٩٤٥) زحفت جيوش التحالف عبر أوروبا، لكن المعركة من أجل الفن احتاجت سنوات عديدة لتبدأ. وخلال فترة الديكتاتوريات اغتيل عدد كبير من الكتاب والفنانين الذين لا ينتمون إلى الحزب الحاكم، كما نفى آخرون أو أجبروا على الاختفاء. وقد تشكل فراغ رهيب نتيجة السبات في الشارع واللغة والفن. ومن مناظر الخراب لباريس وبرلين نستنتج بأنهما لم تعودا صرحا ثقافيا كبيرا كما قبل. إن النشاط والقوة إنسابتا عبر الأطلسي مع الكثير من الفنانين الذين ذهبوا للمنفى: إلى نيويورك حيث قارب جيل جديد من الفنانين الأمريكيين على تغيير مستوى وطموحات الرسم الحديث.

في أوروبا انتعش الفن الحديث لكن بخطى متعثرة. وقد ضيقت الحرب الباردة فضاءه السياسي والاجتماعي وأصبح التفاؤل إما حمقا أو هلاكا. ففي إيطاليا تطور الانقسام بين الرسامين الواقعيين الشيوعيين أمثال غوتو -Guttu- وso وبين الفنانين التجريديين من أمثال لوسيو فونتانا Lucio Fontana الذي كان نصيرا قويا للفاشية خلال العقد الرابع من هذا القرن. لكن الآن عصر القوى العالمية وليس عصر الديكتاتوريات، الذي تتنافس فيه أمريكا والاتحاد السوفياتي للهيمنة على العالم. وقد عملت بشدة كل من إيطاليا وألمانيا الفيدرالية ضمن مجال النفوذ الأمريكي. لا يمكن التفكير في القومية في فترة الامبراطوريات الشرقية والغربية، مما

أدى إلى ظهور أشكال جديدة من الثقافة العالمية يجب أن تحتل مكانها. ولفترة أصبحت الواقعية الاشتراكية هي اللغة المشتركة للكتلة الشرقية. وفي الغرب طمحت دائما «الحداثة» أن تتحول إلى حركة عامة وعالمية في الاقتصاد والسياسة والثقافة، وبالتحديد فإن أمريكا هي التي أطلقت الشرارة الأولى فيها.

انقسمت ألمانيا إلى جزأين بين الاتحاد السوفياتي والغرب، وبدأت ببناء ثقافتين وتاريخين مختلفين لتبررا وصفهما. ففي ألمانيا الفيدرالية جرت نقاشات حيوية حول الميزات التي يمكن أن يستفاد من خلالها في كل من التجريدية والواقعية. أما في جمهورية ألمانيا الديمقراطية فكان هناك استمرار على اتباع الخط السياسي لموسكو. ومع موت ستالين عام ١٩٥٣ تغير هذا الوضع نتيجة انطلاق جيل جديد من الفنانين الألمان الشرقيين بإيجاد شكل مذهب للواقعية الذي يلائم الجناح اليساري في تقاليد الفن الألماني والحداثة الأوروبية.

ديكتاتور واحد - ستالين - أحيا الحرب من خلال استمرار حملات التطهير في الاتحاد السوفياتي. وقد فرض باضطراب كل من أندريه زدانوف -Andrei Zhda- nov وجورجي مالنكوف -Georgi Ma- lenkov مفهوما ضيقا للأدب.

كانت المعارضة أمرا غير وارد. أما بعد وفاة ستالين فقد بدأ ينمو ببطء فن مستقل داخل النظام نفسه بعد أن تخلص من القائد المتعالي ولم يعد يغذي النظام بالربح. بعد ذلك أتت البيروستريكا وسقوط جدار برلين ليكونا الضربة القاضية. وعلى الرغم من أن دوغانية الواقعية الاشتراكية حذبت

بعض الفنانين الموهوبين فإنها يمكن أن  
تفهم في الوقت الحاضر على أنها شبح  
وليس طريقة أو نموذجاً خلاقاً. إنه  
شبح بدأت تستيقظ منه روسيا متأخرة  
ببطء وألم.

\*\*\*

David Elliott مدير متحف الفن الحديث

في أوكسفورد

ومؤلف كتاب فن التصوير في روسيا

ما بين عامي ١٨٤٠ - ١٩٤٠

(Thames and Hudson, 1992)



# فَيصل خرتش

## أنا لا انتصر لأحد لأنني أكره الأدب الإيديولوجي

● حاوره: خالد خليفة

فَيصل خرتش أحد القادمين بقوة إلى ساحة الرواية السورية وإلى المشهد الثقافي السوري، عبر مجموعته القصصية الأولى «الأخبار» التي صدرت عن وزارة الثقافة السورية عام ١٩٨٦ بدأ فَيصل خرتش الإعلان عن نفسه ومع روايته الأولى «موجز تاريخ الباشا الصغير» التي صدرت عن دار رياض نجيب الريس - بيروت عام ١٩٩١. بدأ يتقدم في صياغات جديدة للرواية السورية التي تشهد الآن موجة تجديد عبر الكثير من الأسماء الروائية الجديدة التي دفعت بأعمالها للطباعة وفتحت حواراً طويلاً عن التنوع وتجدد طرق السرد. فَيصل خرتش أحد أهم الأسماء الروائية الجديدة بين أبناء جيله تتابعته إصداراته وعززت مكانته كروائي مجرب صاحب مشروع مختلف عمن سبقه من الروائيين السوريين.



○ من الملاحظ أن الوثيقة كمصدر للمعلومات تلعب دورا كبيرا في رواياتك «أوراق الليل والياسمين»، و «تراب الغرباء» متى تتداخل الوثيقة مع الفعل الروائي من حيث هو فعل تخيلي ومن أهم أسسه التخيل ومتى تنفصل الوثيقة لتصبح فعلا ناهضا في الفضاء الروائي ومحافظة على أمانتها، ما هي الحدود بين الوثيقة كحدث مضي وجرى تاريخه وبين العمل الروائي.

- تتداخل الوثيقة مع الفعل الروائي عندما تصبح جزءا منه أو بشكل آخر عندما تقول الوثيقة ذاتها إلى الفعل الروائي وتندمج فيه .... الوثيقة مادة على الورق يأخذها الكاتب فيكسوها لحما ودما وينفخ فيها الروح لتتحرك أمامه وتدخل جسم عمله ويصعب التمييز بينهما. تدخل في مسار الحدث الرئيسي وتساهم في تطوره ونمو شخصياته، إنها مادة غنية للرواية بشرط أن يعرف الروائي كيف يستغلها ويعرف متى وكيف يدمجها في حدثه الراهن لتساهم في البناء الهيكلي لروايته.

الوثيقة كتاب تاريخ مغلق يدخل الروائي إليه منتزعا حدثا منه جرى وانتهى، يقرر حول هذا الحدث الطبول فيجمع الناس ويجعلهم يغلقون حوانيتهم ويلتفون حول قارئ الوثيقة، يبدون ملاحظاتهم ويقبلون أيديهم، يذهبون إلى الصلاة في المسجد، المؤذن يرفع صوته بأذان الظهر، الأولاد يلعبون، اثنان من الرجال يتنافسون في أمر ما جرى، يغتم أحدهما لأن الأمر يصيبه، يعود إلى زوجته، تسأله عن سبب ذلك، يضربها أو يخبرها بسبب تعاسته، كل ذلك بسبب الوثيقة التي تحولت من أوراق التاريخ الصفراء إلى حياة مليئة بالحركة.

○ عبدالرحمن الكواكبي كمفكر تنويري كبير أنجبته حلب وكرجل صاحب مشروع معاد للاستبداد في كل العصور احتل اهتماما كبيرا في أدبك لدرجة أنك أفردت له عملا خاصا به ورافقته في مشوار حياته وكما لاحظت كنت أمينا لهذه التفاصيل المعروفة عن حياته بالإضافة إلى أنك كثيرا ما استشهدت بوثائق حقيقية، مع عدم اعتراضك على هذا الاستخدام إلا أنني أرى هذه الرواية خرجت عن كونها عملا روائيا ولتقترب لها تسمية إعادة كتابة سيرة هذا الرجل، ما رأيك؟

- هذا برأيك، أنا أرى أنها من أفضل الروايات التي كتبت واستندت بالتاريخ لتلبية ثوب الحكاية، المشكلة ليست في الرواية، المشكلة في شخصية الكواكبي بالذات، خذ على سبيل المثال الشخصيات الأخرى تجدها شخصيات روائية ضمن حدث عام يربطها ويشدها مع بعض لتكون الفضاء الروائي، شخصية الكواكبي إشكالية والتعامل معه يجب أن يكون بحذر وهذا ما فعلته فلا يمكن اللعب بهذه الشخصية لأنها مرسومة مسبقا ومحددة بأطر عامة، حتى في أدق تفاصيلها، واللعب مع مثل هذه الشخصية مغامرة لها عواقب أعتقد أنها ستكون غير سليمة لذلك نجد ما يتعلق بشخصية الكواكبي في الرواية التي توجد فيها هذه الشخصية.

○ الملاحظ أن القسوة تصنع أغلب شخوص رواياتك، حياتهم قاسية علاقاتهم مع بعض وأيضا في الكثير من الأحيان هذا التهكم الذي يمثل مساحة كبيرة من حضور شخصياتك ويجعلهم يتحركون ضمن فضاءات معينة سلفا ألا يؤثر هذا على رحابة

## العمل الروائي وآفاق تخيله؟

— القسوة موجودة بشرطها، وأنا روائي، قارئ لعلم نفس البشر أدخل إلى عقولهم لأعرف كيف يمكن تحريكهم، أنا أحرك شخصاً في دائرة القسوة عندما يتطلب الأمر ذلك وأجعلهم يرقون إلى درجة البكاء في المواقف العاطفية، وبحكم تربيتي والمنطقة التي عشت فيها والأحداث التي شهدتها، النساء الذين يحيطون بي كل ذلك يدخل في دائرة القسوة، عندما كنت صغيراً ضربني أحد الأولاد جئت أبكي إلى البيت رأيي والدي فأعطاني سكيناً طلب مني أن لا أعود قبل أن أضرب الصبي، وفعلاً، فقتلت عن الصبي ولم أشاهده، لو شاهدته لضربته بالسكين، عدت ونمت أمام باب الدار حتى صلاة العشاء لأنني لم أجرو على الدخول إلى البيت، لو أنني أعيش في السويد لكنت كتبت لك روايات رقيقة فيها غيوم وردية تزخ العطر على النساء الجميلات اللواتي ينعشن المساء بأغطيتهن الرقيقة والملونة في هذا المجال لا أحب أن أنبش سيرة القسوة والعنف في حياتي — حياتنا لأن ذلك سيقودنا إلى السخرية السوداء التي تغلف أعمالي وهي غالباً ما تكون من الراوي أو إحدى الشخصيات لأنني أعرف كيف أوظفها ولو لم تكن كذلك لأثقلت فعلاً على العمل وقيدت رحابته وآفاق تخيله كما تقول، أنا أريد أن أسالك هل أحسست بذلك، لنقل إنها طريقة جديدة في الكتابة، خاصة بي وأتمنى أن أتميز بذلك وسأحاول في المستقبل أن أتابع هذا الخط الروائي.

○ حلب.... مكان جغرافي وروائي متواجد دوماً في رواياتك وبشكل مغاير لما تناوله الروائيون الحلبيون الآخرون، كيف ترسم حدود هذه المدينة؟

— الروائيون الآخرون الذين تناولوا المدن دخلوها وهم يمسون كاميرات لتصوير الأماكن الأثرية والسياحية. كان بيتنا على طرف من المدينة بيننا وبين البيت القديم (حنفية) ماء أجلس فوقها وأصب للنساء منها، ثم أتجول في المدينة حافياً فأذهب إلى أضرحة الأولياء، وأبيع في الأسواق، أضرب وأضرب، أسرق وأسرق أرافق كل نماذج البشر ثم أهرب منهم كالشيطان الرجيم، لقد حفرت على كل حجر في هذه المدينة قصة حصلت معي وكنت بطلاً لها.

أغلب الروائيين الذين كتبوا عن حلب لم يعيشوا نسيجها، إنهم جبناء حتى في الفعل التخيلي، لم يسهر أحدهم بعد التاسعة ليلاً لأنه يخاف أن يعاشر جزءاً من هذه المدينة، جزءاً من ليلها ونهارها، من مثقفها ولصوصها، من عشاقها ومن كل شيء فيها، إنني أفتح الصباح مع الفجر لأنزلق إلى حياة البشر وأغلق الليل على حياتهم مع أولى ضربات الشمس، وحدود هذه المدينة مرسومة بجغرافيا البشرية التي نحن نسميها.

○ في رواياتك تنوع على المكان، من المكان الأول الذي تزدهر به ذاكرة الطفولة الأولى والذي يتبدى في رواية «موجز الباشا» و«دخان الزيتون» ويمثل هامش المدينة، الأناس الهامشيون مكاناً رئيسياً في رواياتك، هل هذا انتصار للإنسان الصغير أم محاولة لكشف الأعماق المخيفة لتفاصيل حياة بشر عاشوا بكل غناهم على هامش المدينة واقترب من قاع هذه المدينة؟

هذا يتحدد بزاوية العين، أنا اقتنع بذاكرة بصرية تستطيع أن تعيد المشاهد كما كانت ويمكن إعادة الأحداث في مخيلتي كشريط سينمائي وأعتقد أن

نعرات، هذه هي حلب منذ أقدم العصور، إنها مفتوحة للجميع فلماذا لا نسجل تاريخ هؤلاء البشر الذين يتغلغلون في شرايين المدينة ... والأرمن شعب ذاق الولايات ظلما وإرهاقا.

قرأت في تاريخ هذا الشعب وما حاق به من ويلات فكتبت «أوراق الليل والياسمين»، وهي رواية تعالج مأساة هذا الشعب بهدوء لا يخلو من القسوة، لعلّي أكون مساهما في رفع قليل من الظلم عنه ومؤرخا حياديا لا أكثر.

## بطاقة:

- فيصل خرتش - حلب ١٩٥٢.  
 الأعمال المنشورة: الأخبار -  
 مجموعة قصصية، وزارة الثقافة -  
 دمشق ١٩٨٦.  
 - موجز تاريخ الباشا الصغير:  
 رواية - دار الرئيس - لندن، ١٩٩١.  
 - مقهى المجانين: رواية - دار المسار -  
 بيروت، ١٩٩٥.  
 - أوراق الليل والياسمين: رواية -  
 دار النافذة - دمشق ١٩٩٤.  
 - خان الزيتون: رواية - دار  
 الصداقة - حلب - ١٩٩٥.  
 - تراب الغرباء: رواية - وزارة  
 الثقافة - دمشق، ١٩٩٥. وقد أعدت  
 كفيلم سينمائي للمؤسسة العامة  
 للسينما، وحصلت على جائزة نجيب  
 محفوظ للرواية لهذا العام في القاهرة.  
 - حمام النسوان: دار المسار -  
 بيروت، ١٩٩٦.  
 - فاز بجائزة (أخبار الأدب) للقصة  
 القصيرة ١٩٩٦.

المكان سيأخذ خيرا واسعا بناء على هذه المنطقة، لذلك تجدني أمسك ذكريات المدينة وأطوف بها على الورق لأرفع غبار الكتب الصفراء ولأدخل في نسيج الحياة الحي.

أما بسطاء الناس منهم أبناء عشيرتي الأقربون، لم أولد في قصر ولست ابن أحد الأغنياء، كنت واحدا من ثمانية عشر نفرا يجتمعون على العشاء انسلت من بينهم لأتعلم وأكتب وأسجل تاريخ هؤلاء البشر الذين أنتمي إليهم الذين لم يتعرف إليهم أحد بعد.

أحب البسطاء لأنني أعرف كيف هي طريقة تفكيرهم وأنا لا انتصر لأحد لأنني أكره الأدب الأيديولوجي وأمقت الأبطال الايجابيين، نسيج معين تعرضت إليه في عمل أو أكثر ولأنني لازلت أسجل مرحلة الطفولة، فأنا مضطر إلى هذه النماذج، سأخلو عن هؤلاء مستقبلا عندما أكتب عن نفسي والشرعية التي أمثلها الآن.  
 ○ للأرمن كشعب وقضية حضور خاص في أدبك لدرجة أنك أفردت رواية كاملة لهم «أوراق الليل ....» هل ترى أن إعادة كتابة تاريخ الشعوب روائيا عمل مجدي فنيا؟

- حلب - مفتاح آسيا وكل الشعوب الهاربة والصالية والخائفة والمتاجرة وجدت لها حيا في هذه المدينة وسكنته.  
 اشترى والدي بيتا من أحد الأرمن وفيه ولدت وعشت وأحببت وقضيت فيه معظم أيام حياتي، جيراننا كانوا من الأرمن، كثير من الذين نتعامل معهم من الأرمن، إنهم جزء من حياة هذه المدينة وجزء مكمل لثقافتها، وتمتاز هذه المدينة بتعددية أقوامها، شعوب وأمم وديانات تسكن هذه المدينة وكلهم يعيشون بشكل متآلف، لا تحركهم عصبية ولا تثيرهم



# آلان بوسكه

## قصائد مختارة

● ترجمة وتقديم: غسان كجور

مقدمة:

لعل أكثر القضايا إثارة للجدل في نسب المبدعين، وبخاصة الشعراء منهم، هي قضية المعيارية. فثمة قائل بمعيارية الأصل. وثمة قائل بمعيارية لغة المبدع التي ترجح هويته كمبدع لا ككائن اجتماعي. وثمة من يعتد بالفكر الذي يتبناه، أيًا كانت اللغة التي تنفخ روح الفكر جسدا. وثمة قائلون ببعض هذا أو بكله مجتمعا.

وعلى هذا الرأي، أو ذاك، يغدو جورج شحادة لبنانيا أو مصرية أو فرنسية. ويصير وليم سارويان أمريكيا أو أرمنيا، وعادل قره شولي سوريا أو ألمانيا. ويغدو السجال ممكنا، لمن شاء، في تحدي هوية الشاعر آلان بوسكه: أفرنسي هو أم روسي أم بلجيكي؟ غير أن الشاعر يبقى صورة ما هو عليه، كتابا مفتوحا ينطوي على حلم أشبه بالنار تحرق وتكوي بلظاها، وتبعث الدفء في جليد العالم، وتنير الظلمة الكامنة في روح البشرية. وإلا، فأي معنى يبقى للشعر في غياب أقانيمه المقدسة منذ صرخة جلجامش حتى اليوم؟

### أعماله:

#### - في الشعر

- ١٩٤٣ - تراخيم - طبعة ثانية باريس - منشورات سيغرز ١٩٥١.
- ١٩٤٥ - الحياة هي المقاومة - باريس - منشورات كوربيا.
- ١٩٤٨ - تخليدا للذكرى كوكبي - باريس - منشورات دوساجيتير.
- ١٩٥١ - لغة ميتة - باريس - منشورات دوساجيتير. طبعة ثانية ١٩٥٣.
- ١٩٥٥ - أية مملكة منسية - باريس - ميركور دوفرانس.
- ١٩٥٧ - العهد الأول - باريس - منشورات غاليمار.
- ١٩٥٩ - العهد الثاني - باريس - منشورات غاليمار.
- ١٩٦٢ - الموضوع الرئيسي - باريس - منشورات غاليمار.
- ١٩٦٧ - الأناجيل الأربعة وقصائد آخر - باريس غاليمار.
- ١٩٧٠ - مائة مدونة عن عزلة - باريس - منشورات غاليمار.
- ١٩٧٢ - علائم حب - باريس - منشورات غاليمار.
- ١٩٧٤ - ملاحظات لصيغة جمع. باريس - منشورات غاليمار.
- ١٩٧٤ - كلمة «شعب» باريس - منشورات - الناشر الفرنسيون المتحدون.
- ١٩٧٨ - إحدى وعشرون طبيعة صامتة أو ميتة.
- ١٩٨١ - سوناتات لنهاية قرن
- ١٩٨٤ - ذات يوم بعد الحياة

آلان بوسكه: واسمه الحقيقي أناتولي بيسك. ولد في أوديسا عام ١٩١٩. شاعر وروائي وكاتب سيرة مبدع. تعتبر أشعاره صروحا حقيقية للشعر، تنتظم في سلسلة في أناشيد متعددة الأصوات، يشكل كل نص فيها علامة صوتية مميزة. تتصف قصائده - وخصوصا الحديثة منها - ببنائية تتعد عن عفوية الشعر وتدفقه، وتفيض بشلال من الشعور المرهف، والإدراك العميق لوحدة الوجود وترباط بنياته، ومظاهر تبديه في الوعي البشري، وتمحور قيمته حول الإنسان - الموجود الأعلى - الذي تكتسب كل الموجودات قيمتها منه. من هنا تأتي أهمية تجسيده لمفهوم «الشعرية الحديثة» من خلال قصائده التي يغدو عبرها الهم السياسي، هما إنسانيا - كونيا لاهما اجتماعيا فحسب. وإذا كانت بعض دواوينه الشعرية تندرج تحت لواء السورالية التي خفق لها قلبه في مطلع شبابه، كصرخة احتجاج ضد عالم مليء بالقسوة والتمزق، فإنه بديوانه الأول عاصر ذروة انصراف رواده وأعلامها (في الشعر الفرنسي) عنها إلى فضاءات أضواء نار الحرب الأهلية الأسبانية. ليلتحق بكوكبة من فحول الشعر الفرنسي الحديث، متأخرا قليلا، ولينضم إليهم بأسلوب رسّخه عبر قصائده، يتسم بهجاء مرّ وسخرية لاذعة، لا تقل بهاء عن سخرية الشاعر الفرنسي جاك بريفيير من سلالة «لوي» التي اندثرت سلطتها قبل أن تشهد ولادة القرن العشرين، عصر التحولات الكبرى، عصر انبعاث وأفول خرائط سياسية وأيديولوجية وجغرافية، يعتبر آلان بوسكه أحد أبلغ شهوده شعرا

- في الرواية  
 ١٩٦٥ - الاعتراف المكسيكي.  
 ١٩٨٠ - جان لوي ترابار، طبيباً.  
 ١٩٨٩ - مهنة الرهينة.  
 - في السيرة الذاتية والتراجم  
 ١٩٧٨ - أم روسية.  
 ١٩٨٣ - لا حرب ولا سلام.  
 ١٩٨٤ - الأعياد الأليمة.

## عزلة

كان يحدث البراكين  
 ويتفاهم مع الأنهار  
 في المساء، كان ينادي النجوم التعساء بأسمائهم.  
 كان يكتب مقالات:  
 عن الزرافات هنا مرة  
 وعن العقبان هناك أخرى.  
 كان ينصت إلى شكاوي الحصى،  
 ويوزع ذكرياته  
 بكثير من الآفاق الخائبة  
 وكما يفهم أكثر فأكثرت  
 السماء والأرض  
 كان يبتعد عن أشباهه.  
 أيها البشر المستقيمون جداً،  
 أيها البشر المحقون جداً  
 علموه  
 ألا يكون وحيداً جداً.  
 من ديوان كلمة «شعب»  
 منشورات - الناشرون الفرنسيون المتحدون - باريس ١٩٧٤

## منشور للجنرال بينوشه

كل عشرين سنة  
 تنمو في رئتي  
 السحلبية السوداء،  
 وإذا أزهرت هذا المساء  
 فبسببك أنت يا جنرال الموت.



كل عشر سنين  
يأتي قريص السخط الساخر  
ليفقا لي عينا  
وإذا كنت قد عميت تماما هذا المساء  
فبسببك أنت يا جنرال الموت.

كل خمس سنين  
تنفجر في أحشائي  
زنبقة الاحتقار  
وإذا خرجت أمعائي من جو في هذا المساء  
فبسببك أنت يا جنرال الموت.

كل ربيع  
تداعب بنفسجة الإعدام  
جبهتي  
وإذا انثقت جمجمتي عدة ثقوب هذا المساء  
فبسببك أنت يا جنرال الموت.

كل خميس  
يجرّني شوكران الثارات  
كأس سمه  
وإذا كانت حنجرتي تشتبه هذا المساء  
فبسببك أنت يا جنرال الموت.

كل صباح  
توقظني الوردية وتمنحني فجرها  
لكنها لم تأت هذا الصباح  
لأنك قتلتها يا جنرال الموت.

أيلول ١٩٧٣  
من ديوان كلمة «شعب»  
منشورات «الناشرون الفرنسيون المتحدون» باريس ١٩٧٤

قريبا

قريبا  
سيكون هناك حزب واحد:  
ذلك الذي للندى.  
قريبا

سيكون هناك أمل واحد:  
ذلك الذي للنجوم  
التي تأتي لترعى في راحة الكف.  
قريباً

ستكون هناك حكومة واحدة:  
تلك التي للأحلام  
التي تتحقق فعلاً  
قريباً

ستكون هناك الجمهورية الوحيدة:  
جمهورية الثلوج كثيرة السمك  
جمهورية الجمرات الخالدات  
جمهورية الثمرات التي  
وإن أكل منها اثنتا عشرة مرة تظل مشتهية.  
قريباً

سيكون هناك كوكبٌ وحيدٌ  
في دُرّةٍ وحيدة  
حيثُ ستكون سعادة.  
قريباً



سيكون هناك اسمٌ واحدٌ أحدٌ  
للشعرِ والحقيقة.  
من ديوان كلمة «شعب»  
منشورات «الناشرون الفرنسيون المتحدون» باريس ١٩٧٤م

### ذات يوم

ذات يوم بعد الحياة،  
سنستطيع أن نولد حيثما نشاء:  
في الصوفان،  
في الفجر العاري،  
في سكرة الأفنان.  
ذات يوم بعد الحياة،  
سنستطيع أن نتعرف  
إلى ما نحن:

الدم، والجد والقبلات الأطول  
من رتل الطيور الشاحبة في لازورد السماء.  
ذات يوم بعد الحياة،

لن يكون لنا من أخوة غير:  
نهر لما يتدفق ماء  
وبركان لما يندفع تحت قصيبات الأسل  
وسمك الترويت المتدرب على السباحة.  
ذات يوم بعد الحياة،  
سوف نقرر مصيرنا:  
الوجود، الموت، اللاوجود.

من ديوان ملاحظات لصيغة جمع  
منشورات غاليمار - باريس ١٩٧٤

### رسالة

أكتب إليك هذه الرسالة  
كمن يكتب إلى رثتيه  
كي يزودهما ببعض الأخبار  
عن ركبتيه  
وعن شفتيه اللتين تدمدمان محيطا  
ولن أرسلها  
فلماذا نشحن بالكلمات  
ما هو كلمات  
جوفك الحرف الصائت  
قلبك الفعل المستدير؟

أعاود قراءة ذاتي  
كي أتسلل بين جوارحك  
رسالة

شهاب مفتون  
ها هو توقيعي  
ولعل اسمي  
يمنحك الولادة  
أكتب إليك هذه الرسالة  
برضاب ملكي

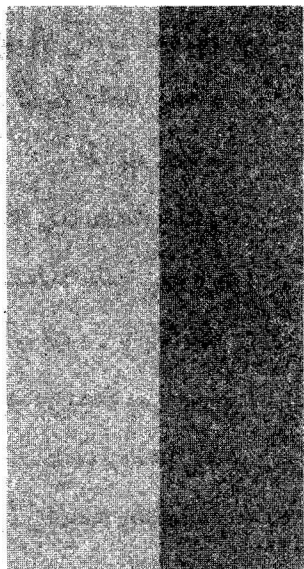
من ديوان الأناجيل الأربعة - غاليمار ١٩٦٧ باريس .





# قصائد مه

## ظبية خميس



ARCHIVE

<http://Archivebeta.com>

تهتُ في أسبابك  
رفضتُ، وارتضيت  
حين شددت رأسي إلى السماء  
وقدمي إلى الأرض  
ضاعت روعي في مجراتك  
وشهق طيني من فرط الشوق.

الكلمة الجذوة

الجنون هو يقظة الإحساس  
إلى ما لا يمكن التوقف عنده  
أو التراجع عنه  
الجنون أن ترى ما هو خارج القفص الصدري

وما هو داخله  
وما يَشعُ عنه  
وأن ترحلَ معه إلى مالا نهاية.  
هكذا لا يُدرك العقلاء أن الطريق  
ليست واحدة  
فيحاولون تقليد أظافر روح المجنون  
الذي تتقاطر دماؤه  
ولا يُبالي  
إذ أنه أكثر من ذلك بكثير  
المجنون أكثر من كل كثير.

١٩٩٦ - ٥ - ٢٩



http://Archivebeta.Sakhrit.com

أيها الحب المخلوع  
لو ترقد في قاع النسيان  
دع لي أشلائي وامض  
دع لي بقايا السنين  
وفُجأة الآخرين.  
ودعني بالبنفسج  
فقد استقبلتك بالياسمين.  
أيها الحب المخلوع  
كم نمتَ طويلا في كوابيسك  
أحلام اليقظة  
والانتظار المَبْجَل بالخيبة.

بِكَ نَمَا الْوَهْنُ عَلَى جُلْدِي  
وَهَمَى الْمَطَرُ حَزْنَا عَلَيَّ  
بَكَيْتُ طَوِيلًا  
وَكَانَ الْحُبُّ لَيْلِ الْأَسَى امْتَدَّ عُمُرًا  
رُوحِي لَيْلِكَ الدَّامِسَ  
بَلَا قَمَرٍ وَلَا نَجُومَ  
وَنَهَارِي ضِيَاعَ الْعَشَقِ سُدًى  
عَلَى أَعْتَابِ بَابِكَ.  
مَعَكَ كَانَ الْحَنَانُ دُلًّا  
وَالْأَشْوَاقُ هَزَائِمَ.

أَهْ كَمْ كَسَرْتَ مِنَ الْأَزْهَارِ فِي قَلْبِي  
كَمْ أَضَعْتَنِي وَمَا ضَعَيْتَ خَلْفِي  
حُبُّكَ الْمَبْنَى عَلَى الضَّغِينَةِ  
وَالَّذِي يَرَى الْإِحْسَاسَ خَطِيئَةً  
دَعْنِي مِنْكَ، وَمَنِي  
يَصِمْتُ قَلْبِي، الْآنَ، حِينَ تُغْنِي

لَسْتُ سَمْرَاءَكَ  
وَلَا عَصْفُورَكَ  
وَلَا مَدَاكَ  
وَلَا بَحْرَكَ  
لَسْتُ، الْآنَ، سِوَى امْرَأَةٍ أُخْرَى  
تَسْمَعُكَ وَلَا تُغْنِي.  
صَمَتَ الْقَلْبُ فَاخْلَعْنِي مِنْكَ وَامْضِ  
١٩٩٦-٥-٢٩

نوليا

سواء أطارَت الطيور  
أو حطت على باطن كَفَى  
سأظلُّ مُحفَظَةً بجناحين من  
وَجَد  
وريش من غرام  
وأحلقُ وأنا في المكان  
لأصل إلى أقصى نجم انطلق  
لم يتوقف  
وما زال لم يتوقف.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

سرانة

أصدقائي يحبونني حريّة  
عاقلة  
أو مجنونة.  
أصدقائي يريدونني امرأة بلا رجل  
شاعرة بلا وطن  
عاشقة بلا عاشق  
أصدقائي يريدونني خالصة من كل شيء  
نقية من شوائب الحياة  
موجودة هناك  
لهم، لهم فقط.  
أصدقائي لا يريدون لي ما قد أريد!



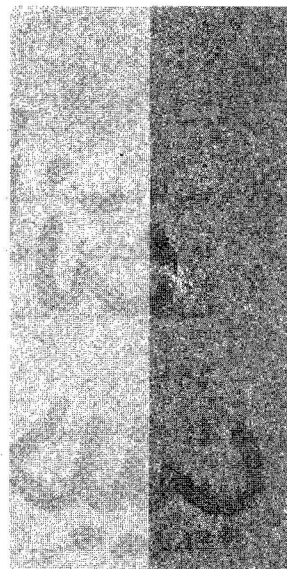
# أنت الحبيب

- هاشم السبتي -

(إنّ العواذل قد كروا: قلبي بنار العذل كيّ  
كم شنعوا وتفوهوا: وتقولوا كذباً عليّ)  
فبأي شرع شهروا: وبأي حقّ يا أخي  
وأنا الذي أرسلته: دمعي دماً من مقلتي  
وأنا وحقك قد لوانني الحبّ لياً أيّ لي  
وشوى الهوى قلبي على: نار المحبة أيّ شيّ  
والعشق أضنى مهجتي: وأحالني ميتاً كحيّ  
والله لولا مريم وجمالها الطاغي الفتى  
لغدوتُ كالطيف الشفيف فلا ترى ظلاً لديّ  
لو قد بدوتُ لشمس وجهك لن ترى لي أيّ فيّ  
أنت الحبيب مدى الحياة وإن طواني الدهر طي

○ البيتان: الأول والثاني للشاعر الشيخ عبدالله بن محمد الشبروي

# مخاوف



بزة الباطني

ترتعدين، فجأة ترتعدين!  
مِمَّ تخافين؟  
ARCHIVE  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>  
.....

خوفُ الطفلة في أعماقي  
يظهرُ في بعض الأحيان.  
أخشى إنسانا  
قد يوجدُ خلفَ الجدران.  
أخشى فئراناً  
قد تظهرُ من أي مكان.  
أخشى أرواح الأموات  
تتراقصُ حولي بالأكفان.  
أخشى الأصوات.  
أفزعُ حين يرنُّ الهاتفُ

أو ينبجُ كلبٌ أو يسقطُ فنجانُ.  
أفرعُ من بوقِ السيارةِ  
من صوتِ الريحِ، من الرعدِ،  
من صخبِ الجيرانِ.  
أخشى الناسَ.  
أخافُ السائقَ والحارسَ  
والشرطيَ والشحاذَ  
و«راعي الدكانِ».  
أخشى الجاراتِ  
أم فلانَ وأم فلانَ  
أخشى امرأةً  
قد تلج الدار بلا استئذانِ.  
وعباءةٌ أُمي خلفَ البابِ  
تتمددُ في الضوء الخافتِ  
تتحركُ كالشبحِ الأسودِ  
والمعطفُ يبدو كالشيطانِ.  
أتكورُ تحت غطائي  
أدعو / أتلو  
ما أحفظُ من سورِ القرآنِ.  
أبدا ما نمتُ.. مطبقةُ الأجفانِ



تتكرر الأحداث.. وتتشابه..  
 الصداقة منها.. والكاذبة..  
 وأقترب من الحقيقة..  
 أقترب بشكل كبير..  
 لدرجة أنني أجد نفسي..  
 وبدون أن أعرف..  
 أمام.. كذبة كبيرة جدا!!

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

عبد الله النعزي - الخبر - السعودية

### الاقتراب..

مع انسلاخ الليل ببطء معلنا بداية يوم جديد من أيام شعب عامر بمكة المكرمة كان صوت المؤذن لصلاة الفجر يتردد في أرجاء الشعب وكأنه قادم من الحرم بشكل تسلل إلى النفس فانتزع سعيد البصري من سريرته انتزاعاً رغماً عن الليلة الطويلة التي قضاهـا يتقلب على الفراش القطني، الملقى على الأرض المغبرة من قلة التنظيف. جلس وأسند ظهره إلى الجدار وهو ممسك برأسه وكأنه يحاول أن يبقيه على جسده الهزيل من شدة الصداق والدوار الذي يجعله، رغم نظره الضعيف، يرى محتويات الغرفة المتناثرة بإهمال شديد، بوضوح غريب وغير مركز فقد كانت تتضخم في عينيه كأنه يراها في أحجام لا تتناسب مع ما يعرفه عنها. حاول أن ينهض ويشق طريقه وسط عتمة الغرفة التي تعود عليها كل يوم في هذا الوقت. كانت آلام ركبته في الصباح هي



العائق الوحيد الذي يحرص كل يوم أن يتغلب عليه إلى أن يصل إلى الحمام. تحسس بزبون (١) الماء محاولاً فتحه ولكنه شعر ببرودة الحديد تنتقل إليه فارتجف داخله محاولاً إبعاد شعور برودة الماء عن جسده المتجمد. سقطت صورة زوجته أمام عينيه وهي تقدم له قدر الماء الساخن قبل صوت المؤذن لكي يقوم بفصده كما يتناسب ورغبته في الحرارة.

- يجب أن يكون الماء باردا قليلا كي لا تصاب بالبرد.  
ودون أن ينظر إليها انطلقت الكلمات مختلطة بأنفاسه الناعسة ونظراته المتبيسة بغمس الليل.

- أعرف.. أعرف هذا لا داعي لأن تذكريني به كل فجر..

- أنا خائفة عليك من أن...

نظر إليها مقاطعا وقد ازدادت رغبته في قفل الحوار بشكل لا يعكر عليه صفاء يومه.  
- وأنا أخاف عليك أيضا.

...

كانت تنظر إليه متعجبة منه هذا اليوم وقد ظهرت عليها علامات العجب والرغبة في الكلام ولكنها لم تتكلم، بل اتجهت إلى المطبخ لتجهيز قهوة الصباح. تراجع إلى الخلف قليلا مع شعوره ببرودة الماء مما أفاقه وأعادته إلى نسيمات الفجر التي يحسها دون أن يجدها. هز رأسه متأسفاً وهو يتمتم:  
لقد كانت أياما... رحمها الله..

البرودة المناسبة من «البزبون» تجعله يحاول أن يتدبر أمره بسرعة كيلا يطول الوقت وهو يتعارك مع الماء عندما يضع يديه تحته. لقد كان منظره وهو جالس على الكرسي ذي الايقاع البسيط، الذي لا يتعدى في أحسن الأحوال أربع بوصات، يوحي له بوضع جارته التي يشعر بأن نظره يستعيد قوته، وهو ينظر إليها مصادفة...! لحظة نزوله لصلاة العصر، وهي حاسرة القميص عن فخذها وممسكة بالطشت بقدميها وتحاول أن تغسل بعض ملابس طفلها إذ تشعر بأنها لا تحتاج إلى الغسالة الكهربائية لغسلها. وكم من مرة تساءل عن امكانية عمل حوض (مغسلة) مرتفع يتمكن من غسل يديه ويستطيع أن يتوضأ وهو واقف. وكم ينكم نفسه

- جميع الناس لديهم مغاسل عالية.. يجب أن نقوم بتركيب حوض.. يجب وكأنه يتذكر أنه لا يرى تقريبا.

- آه.. هاتان العينان.. أين ذهبتا..؟

أخذ سعيد البصري ينشف يديه ورأسه بمنشفة زرقاء لا يتذكر متى اشتراها ولكنه متأكد أنه لم يستعملها قبل وفاة زوجته. الثوب يبدو فضفاضاً عليه والغترة بحاجة إلى كي بسيط، ولكنه تعود على أن يذهب بهذا الشكل إلى المسجد، خصوصا في الفجر، وبدون عقاب.

صوت الكلاب ما زال يتردد من بعيد، فأخذ يفكر عن مدى جدوى حملة البلدية لقتل الكلاب الضالة التي كثر عددها لدرجة تزعجه في كثير من الأحيان.

- كأنهم لم يقتلوا أي كلب..!

مط شفته السفلى وأخذ طريقه إلى المسجد متدثرا بالكوت الأسود القديم وسط هبوب

نسمات الهواء البارد وهو يردد بعض الأدعية بلسانه على شكل همهمة لا يفهم منها شيء.. ومع لسعات البرد تذكر وهو يفرك يديه استجلابا للدفع.  
- برد مكة يقص المسمار.

وفي دخيلة نفسه أخذ يردد كأنه يخاف أن يسمعه أحد «فما بالك بجسمي الضعيف؟»  
تخبط بالعلب الفارغة المنتشرة في الزقاق، تلك العلب التي تضايقه من حين لآخر، وبعض القطط النائمة في الشارع لا تلتقط عيناه وجودها فيشعر بها من صوتها وقد تأملت. إما من قدمه وهو يسير دون أن ينظر إليها، أو من عصاته التي تكون في كثير من الأحيان جزءا من نظره الضعيف. ولكنه اليوم يشعر أنه قد لمس بعصاته جسما كبيرا ربما يكون لكلب مقتول خلال الليلة الماضية كما وجد صباح أمس. سمع أنينا جعله يتفحص النظر في موقع عصاته. ورغم أنه رأى كلبا ميتا إلا أنه لم يستطع أن ينسى الأنين. نظر بجوار الكلب بعينين شبه مظلمتين.

- آه.. أنا أموت، تقدم ولا تخف.

كان جسمه محنيا وهو يتكأ على عصاته ورأسه يبحث - مستعينا بنظره الضعيف - عن مصدر الصوت.

- أين أنت..؟

- .. آه.. هنا.. بجوار الكلب..!

بدا التردد واضحا في عينه وممزوجا باستغراب.

- من أنت..؟

- .. آه.. آه..

الآهات تصدر ببطء، وبصوت منهك تسرب إليه وهو ممسك بعصاه مما جعله يقترب من الرجل الملقى على الأرض وأنفاسه تتتابع بقوة.

- من...؟ .. ماذا حصل..؟ أقصد من الذي أجلسك على الأرض..؟

كانت الكلمات تسمع متعثرة من فمه مختلطة ببرودة الفجر.

- آه.. لا أدري من أطلق النار.. ولكنني متأكد من أن لديه أسبابا كثيرة.. آه.. عرفتھا من

الألم عند ملامسة الرصاصة الرابعة لظهري.. آه

...

- أنت تعرف من أنا.. آه.. الآن.

- .. لا..!

قالها بشكل عفوي ومباشر ولكنه شعر بأنه قد أخطأ.

- آه..

- أقصد نعم.. نعم أعرفك.

الظلام لا يعطي الفرصة لضوء عمود النور في الشارع بأن يتسلل إلى ذلك الوجه الملقى على الأرض ولكن سعيد البصري تذكره. تذكره تماما. بكل تفاصيله القديمة كأنه يراه عندما كان في شبابه يبتسم بقسوة إلى ضحاياه..

- آه.. يا سعيد أرجوك..

- ماذا تريد..؟

أنفاسه متلاحقة وهو ملقى على الأرض ورائحة الكلب الميت تنجس الهواء.

- أرجوك.. اقتلني.

....!

- اقتلني.. أريد أن أستريح.

- سوف أنسى ما فعلت معي.

- لا.. آه.. اقتلني.. فلن أنسى أنا.

لم يجب.. بل لم يدر ما يقول فهذا الذي يراه تقريباً ميت.

- لا تتكلم..

- آه..

تلك الآهة كانت قوية فلم يعد يسمع أي صوت سوى نسيمات الفجر التي تداعب طرف ثوبه وهو محني على الرجل. كان رأسه الضخم عند قدمي الكلب عندما داس سعيد البصري على الدم المتخثر بجوار رأسه وهو يكاد يقف مقاوماً لآلام ركبتيه وأسفل ظهره بكل ما يملك، مصدرًا عددًا من التأوهات. بعد أن استقام ظهره، ومع نسيمات الليل الباردة المنسحبة، وجد نفسه يملأ رثتيه منها. شدد الإمساك بعصاته كأنه يعلن أنها جزء منه رافعاً رأسه إلى السماء دون أن يلتفت إلى شيء. الموقف قد شغله عن صلاة الفجر عندما سمع صوت إقامة الصلاة. انتفض جسمه وانطلق متكأً على عصاته التي تلطخت بالدم وكأنه تذكر شيئاً. اتجه إلى المسجد وهو يحاول أن يلحق بالركعة الأولى من الصلاة.



.. عن بُعد

ومع أن هذا قد حدث بعد خمس سنوات إلا أن جميع أهل شعب عامر بمكة المكرمة يتذكرون تلك الليلة التي تم فيها تشييع جثمان سعيد البصري بعد صلاة العشاء. لن ينسوا ذلك المطر المنهمر بغزارة وكأن السحب لم تعترف بعمل معتوق المغسل والمتخصص بغسل الموتى وأرادت أن تقوم بهذا العمل. ليس له فقط بل لكل أهل الشعب الذين خرجوا لتشيعه والذين خرجوا لقضاء حوائجهم المختلفة وكأنهم لا يعرفون الميت. فلقد أغلقت النوافذ واستعدت ربات البيوت بالخيش والملابس القديمة لمقاومة الماء المنساب من بعض النوافذ الخشبية القديمة المعروفة بتسريب المياه من تحت أعقابها. وانصرف بعضهن لعمل الرز بالعدس كي يتدفق من في البيت والعائدون من الجنازة. كان النعش يهتز فوق أكتاف حامله بعد أن ثقل بماء المطر، فأخذ الماء ينساب منه مختلطاً بأنواع العطور وبرائحة بخور المستكة مبللاً شفاه الحاملين وملهباً أعينهم. ومع كل هذا أصر الحاملون على مواصلة السير إلى مقبرة المعلاة مع شعورهم الخفي بأن الميت يتحدث إليهم ويتراقص أمام أعينهم المحمرة مع انهيار الماء. وإصرار المشيعين على إيصال الجنازة إلى المقررة يختلط بروائح التراب الرطب المنبعثة من الأرض وروائح الرز بالعدس المنطلقة من المنازل المحيطة بالطريق المؤدي إلى المقبرة. اهتزاز النعش يزيد هطول المطر وكأنه يشير إلى السحاب برغبته الشديدة إلى المطر. وربما بعطشه الشديد.

- وحدوه.

- لا إله إلا الله.

- يجب أن نقف في أول دهليز نراه مفتوحا.

- لماذا؟..

- ألا ترى، لقد أصبحنا نحمل نعشين وليس واحدا.. وملابسنا قد اتسخت بالطين..  
وارتفع صوت آخر:

- وقد نجد المقبرة مقفلة.

وصوت رجل نحيل من أحد أركان النعش:

- وقد يسقط النعش.. فالشوارع مبللة..

كان العمدة يتوسط المشيعين مما دعاه إلى أن يتكلم بما يشبه إنهاء الموضوع:

- يا جماعة إكرام الميت دفنه.

صوت من بعيد يتسلل من بين حبات البرد... سمعه الجميع مختلطا بالماء.

- وحدوه

ردد الجميع بصوت واحد وكأنهم مصرون على المتابعة:

- لا إله إلا الله.

كانت السماء قد تركت سحبها تهوي على المشيعين وهم يغذون السير ومصرون على  
الدفن إلى أن لاحت المقبرة مع أذان الفجر.. فأدركوا جاهدين الركعة الأولى من الصلاة!





# انكسارات فاطمة

• مريم جبر- الأردن

واحدًا يمتد على مساحة خمسة وجوه  
صغيرة وصوت واحد يلتف حول عنقه  
يرسم حده الذي فات أوان تجاوزه.

\*\*\*

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

القطعة تموء وليست تميز غير بريق  
عينها....

- ألم تجدي غير هذا الوغد يا....

- ليس وغدا.....

وانكمشت بين يديه الضخمتين  
الخشنتين مثل دجاجة داهمها المطر  
فراحت تنتفض وتزفر قوتها من أعماق  
ضعفها.... تتفجر قوة... ما الذي قلت؟  
وأى بئر ألقى نفسك بها؟ ليس وغدا؟ من  
أين لك كل هذه الجراءة؟!

وكبرت يا فاطمة.... تفجر جسدك على  
كذبة أطلقها وجه لم تقدرى لآن على  
تحديد ملامحه ومضى....

لم يترك لك سوى أبواب مغلقة ونوافذ  
مسدولة الستائر وقصائد مهربة ونظرات  
شك قاتلة و.....

" ومن العذوبات  
ما يجعلنا نصرخ  
أقع مجددا  
خارجك  
خارج الملئ  
حيث بابك..... "

— من قصيدة للشاعر الفرنسي

أوجين غيوفيك -

قطعة في أحشاء الليل تتلوى....  
والاصداء حشجة في خواء الصدر تثير  
غبار خرائب الذاكرة... قطعة تموء وصوت  
واهن ينسل من عينها.  
وانهضي يا فاطمة... لمي رمل الشاطيء  
افرشيهِ على عشب صدره.... استريهِ...  
دثريهِ ولا تتركه مصلوبا على شفا  
كابوس ما بين «نون» و «راء» يتشكل  
حتى يصير له ألف شكل وشكل وألف  
اسم وألف لون وألف صوت.

رمل الشاطيء لا يمتص الملح فلا تبكي  
إذا تغيبينه جميلا كآخر المواليد.... بهيا  
ككل البدايات.... لا تبكيه واقبليه شكلا

- انتظري يا فاطمة .....

الدفء الذي يوقف ارتجاف مفاصلها،  
ولا بد أن الجوع قد هدم قواها وجف الماء  
من عظامها ... سيمنحها الكثير بالتأكيد  
ولذلك تحتك .... تتشبث به .... تنمرغ في  
الغبار الملتصق به ....  
لو تبتعد عن ظل الجدار قليلاً !!

\* \* \*

تلتصق في الزاوية الباردة ..... لا تشفع  
لك الملاءات الملقاة هنا وهناك الستائر  
بيضاء .... الجدران بيضاء .... أعطية  
السريـر وأثوابك بيضاء .... ولأول مرة  
تدركين خطورة هذا اللون ..... لماذا  
الأبيض !؟

بالضد يتميز الضد ..... وأنت يا  
فاطمة تتميزين الآن بالأبيض، ترتجفين  
بانـتظار ما يأتي ... تنظرين حولك بهلع  
.... ترقيبينشـضروده .... تتكسرين ما بين  
شفتيه والأبيض - الأبيض - وهو لا يقول  
شيئاً ....

هي اللحظة التي لم يحسب لها حساباً  
.... هو الوقت الذي - يا الله ما أصعبه !  
ومن أعماق ضعفك مرة أخرى .....  
- لنفترق بصمت !  
قلت متوسلة .... وتكومت مثل قطة  
مبللة لصق الجدار.....

\* \* \*

لنفترق بصمت !  
قبل لحظة الانهيار ..... تضاعل جسدك  
وامتد صقيع القطبين إلى كتفك ..... كان  
يطل إليك من نافذته .... له عينان غائرتان  
لا تتقنان الجذب ..... وفي كل مرة  
تبتسمين بخبث ولا تغلقين النافذة ....  
كان يطرز لعينيك شناسيل فرح قادم

تساقطت عليك الوجوه وامتدت حقول  
الأسئلة على «قد» اختبأت خلفها، وخلفها  
خبأت كل الأحلام الجميلة .... وعن ذلك  
الذي يسمونه «وغدا» قلت سيجيء ...  
سيجيء كأنما لم يذهب وجاء .... قلت  
سيريق دمه على كفّيك وكان .... قلت  
سيعتمد طويلاً وكان .... قلت وقلت  
وقلت ... وكل شيء كما شئت كان ... غير  
أنك قلبت الكأس التي مد يده بها إليك  
وهربت إذا بدا أمامك وغدا حقيقياً للمرة  
الأولى وتمثلت لك ملامح ذلك الرجل أقل  
قسوة وهو يضغط على عنقك بقوة شرقي  
مطعون بكرامته التي تتخذ شكل أنثى  
طالعة للتو من رحم البراءة .... أنثى لا  
تبعث إلا على الخوف من جهنم التي  
تختبئ في تضاريس جسدها - الزجاجة  
الهش الذي يتعذر إصلاح ما تفسد الريح  
منه ....

\* \* \*

أي يد كبيرة تلك التي امتدت إليها فلم  
تعد تملك غير الهواء .... لا بد أن جسدها  
الذي لا يبين في الظلمة صغير وأبيض  
وجميل ... عيناها الصغيرتان اللتان  
تلتمعان بشدة في الزاوية المظلمة قرب  
الحائط تقولان ذلك.....

لو أنها تتحرك قليلاً لظهر كل جسدها  
تحت الأنوار الممتدة على مساحة الشاطيء  
..... لكنها تعرف أن الشاطيء ليس لها ...  
سيركلونها ... لو اقتربت ..... سيدفعونها  
نحو البحر الذي لن تجد به غير الموت ....  
سيتمسحكون كثيراً وهي تموء ....  
يغرقون في الضحك وتغرق في الموت ....  
تتشبث بجدار الأسمنت الصلد فقد  
يلين ..... يمتد إليها .... يمنحها بعض

.... وهم يللمون أطراف الحكاية التي  
تكبر يوما بعد يوم .... وأنت تبسمين  
بخبث .... يعجبك أن تكوني كل الحكاية  
ولا أحد بعدك ولذلك ...

- لا تسافر

- لكنه مستقبلي !!

- ومستقبلي.

كل هذه الجراءة يا فاطمة ؟ تشنقين  
أيامك القادمة على حافة نافذة لا تعلمين ما  
وراءها؟

يرتفع صوتك .... يرد الغضب بجنون

صبياني: ليس وغدا !

- لا بد من السفر فقرري !

- لنفترق اذن .....

\* \* \*

- لنفترق بصمت !

وهو .....

- بم تفسرين هذا الوضع؟

- لست طيبة.

- أي جنون أودى بك؟

- أقسم أن ....

- لا تقسمي، أعرف. لكنني لا أفهم.....

- المسألة لا تستحق القلق، والحل

بسيط....

- حل؟ ماذا تقصدين؟

- لنفترق بشرط....

- شرط؟ - ساخرا - ما هو؟

- أن يبقى السبب سرا ....

وكان أن سمعت الجواب بصفقة الباب

التي توزع صداها في أرجاء البيت.

\* \* \*

البيت ... الحلم يا فاطمة .... الدفء  
حيث لا صقيع ولا مواء خلف الجدران

.... لكنه يريد أن يخرج من دمك .... ينقلت  
من بين أصابعك ... يغادرك بقرار يتيم  
وليس المرة الأولى التي يقتلك فيها ....  
يعيد لك سيرتك الأولى قبل أن «ثوري» ...  
انفعلي .... لا تقفي مثل المسمار.... قبل  
أن تلقي بذخيرة بين يديه .... لكنك .....

وقد قالت له السمراء ما قالت له  
الشقراء ... ما قالت له البيضاء فما كان  
عليك مثل آلاف العيون التي لا تترك على  
وجهك بريق لحظة أخضرار ولا دهشة  
حضور ....

- لو كانت عيناى ثقبين للإبصار؟!

لكنهما ليستا ثقبين للإبصار .... هما  
المقصلة الخضراء التي اختبأت في ثنايا  
الليل تتربص لاغتيال البراءة الأولى،  
الخفقة الأولى، والأبيض الذي ظل ساطعا  
صارخا شاهدا على دجاجة تذبذب ولا  
ينكسر دمها - اللون، فلا تتشكل ظلال ولا  
تتوثب قامات الرغبة.

- لست جميلة يا فاطمة .... لكن  
حضورك رائع.

حضورك ... حضورك ... حضورك  
...! وأنت الغائبة الوحيدة ! هل يكفي هذا  
الحضور لكي تكوني امرأة لا تبعث السأم  
في الأخضر الساكن في عينيه ؟

\* \* \*

أية حكاية خرافية يمكنها الآن أن  
تطوي جدارا من الإسمنت .... فيصير  
رداء حريريا يحتويها أو يدا عارية  
تتمسح بحرارتها فيتوقف هذا المواء،  
ويشتعل المساء.... يصير البحر، أغنية  
والوقت فرسا .... تركضين نحو الشمس  
ولا تحترق ....

مضى زمن الخرافة يا فاطمة لكن  
الكوابيس ما زالت تجيء .... تبعث فيه

- وردية لقصائده الطالعة باتجاه الجرح  
المتوثب في عيون الصغار الذين مازالوا  
ينتظرون. أعيدته صورة هلامية ليس لها  
حدود كانت غافية في مجاهل الذاكرة ...  
وشكلا زنبقيا كلما أمسكت بأطرافه  
ينقلت ...

وغيبه يا فاطمة مثل الجنون  
الصدياني والوجع الصامت في جسد  
امرأة سمعت أنينها عن غير عمد ذات ليلة  
قاسية، مثل الأبيض الذي ظل أبيضاً،  
والقطة التي توقف مواؤها ..... والنار  
التي صارت نـ ..... ا ا ..... را.

رهبة وحزنا يدفعه للهروب .... يهرب من  
حجارة تتساقط من كل اتجاه " ورأيتهم  
يرجمونني بك يا فاطمة " ... يهرب من  
عيون تترصده عاريا .... تلاحقه من ظلمة  
إلى ظلمة إلى أن يستر الصباح عريه .... "   
ورأيتهم يسلخون جلدي يا فاطمة " ...  
ويهرب من فرس مدماة يسمع صوتك إذا  
تستغيث " ورأيت فرسي تتمرغ بألمها لكن  
يدي تنشل إذا أمدها لألم الدم النازف من  
عروقه... "

لا بد من الغياب فاطوي أوراقك على  
حلم تموزي يقتل كوابيس الليل - القسوة







ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

● عبد الحفيظ الحافظ

خيم الظلام في المدينة، فسكن الليل، وغرق الناس في أحلامهم، فاقترب (أنا) الآخر مني رويدا رويدا. تصالحتنا وأصبحنا شخصا واحدا هو وأنا.

أسلمت نفسي للنوم مطمئنا بعد معارك طاحنة، خضتها طيلة النهار بيني وبينه، تطابقنا حيناً، وتباعدا أحيانا، ونشبت بيننا مشاحنات كلامية، وتشابكتنا بالأيدي، وأمسك الواحد منا بتلابيب الآخر.

أحسست بوجود (أنا) الآخر منذ سنوات مضت، لكن المسافة بيننا كانت قصيرة، وفي أغلب الأحيان كنت لا أشعر بوجوده، ثم سار كل منا في طريق، فازدادت شقة الخلاف بيننا.

إنني أردتني ثيابي التي عاصرتني منذ أصبحت معلما، فلانتمتها ولازمتني، وتوطدت الصداقة بيننا، وبعضها من (البالية)، وكنت قانعا بهندامي، بل ومفتخرا به، أما هو فكان يرتدي كل بنطال أراه في واجهة محل في شارع (الدبلان)، أو قميص أشحت بوجهي عنهما، وكان يقف متصفا خياطتهما، وقارئا لأوانهما.

وعندما يجمعنا مكان واحد فيه أصدقاء وأقارب، وهم أصدقائي وأهلي، كان الآخر يجلس بمواجهتي، وأشعر به بعد دقائق قلبي، ويحبس أنفاسي، وكلما تحدثت عن (ابن رشد) كان يطم شفثيه ازدراء، وبصق مرة بصفاقة عندما انتقدت الهدية، التي يحملها أصحاب الحاجات معاملاتهم لتعتبر بها الدوائر الرسمية، كما وقف يوما وسط حشد من الناس، وكاد أن يبول لولا أنني منعتة بالقوة، عندما صرحت: انني لن أشتري من (السوق الشرق أوسطية).

أما في البيت فقد حوله إلى جحيم

لايطاق، أجلس لأقرأ (المسيح يُصلب من جديد)، أو أعيد قراءة (دعاء الكروان لطف حسين)، وكنت محبا لسكان القبور في (قاهرة شكاوى يوسف القعيد)، يجلس هو أمام شاشة (التلفزيون)، ويتابع بشغف الإعلانات والمسلسلات الاستعراضية، وقد حفظ أغاني تلك الدعايات والمسلسلات، وما فتحت ذاك الجهاز، وظهرت فيه ندوة ثقافية أو برنامج علمي، إلا وفقد صوابه، وأخذ يحرض أفراد أسرتي على خياراتي وقراءاتي، متهما إياي بإنفاق راتبي على أمور تافهة.

أما في المدرسة فمن سجيّتي أنني أشعر بسعادة كبيرة، عندما ألتصق بزملائي، وتبادل الشكوى وهموم الحياة والقضايا التربوية، وكان الآخر حريصا أن يلتصق بالإدارة، أصر على فصل طبيعة عملنا عن قضية رواتبنا، تراه يرتاح لمزاج الإدارة المتقلب، واهتماماتها الاستعراضية: حفلات وإلقاء كلمات، وعوضاً عن أن يخدم معرضنا المدرسة، كنا والمدرسة والأطفال نخدم المعرض، ونشبع غرور الإدارة والآخر.

ثم أخذ يتقرب من زملائي المعلمين، ويدعوهم إلى الابتعاد عني، ويعدد لهم المكاسب التي يجنونها بتعاونهم مع الإدارة، وسمعتة يوما يقول لهم: إنه متخلف. جائع دائما. جيوبه فارغة منذ مطلع الشهر. يقرأ أشياء ممنوعة، لا يغركم تظاهره بالإخلاص في عمله، فهو موضع تساؤل من قبل الأجهزة.

في صباح ربيعي مشرق، ودعت أولادي، ورفيقة عمري الطويل، التي مازلت أحبها كما أحببتها أول يوم رأيتها فيه، بل تعمق حبي لها بعد هذه السنين الطويلة، إلا أنها بدأت هي الأخرى تحس

(الحياة جميلة وجديرة أن تعاش)  
وبين حصتين كنا نتناول (الشاي) في  
الإدارة، دخل رجلان (غريبان)، وسألا  
عني، فحزنت لأنهما سيأخذان الآخر،  
وحز في نفسي ما سيصيبه منهما، رغم  
شقائي برفقته، ودار حوار بينهما وبين  
المدير، الذي كان يشير نحوي بطرف  
إصبعه، استغربت وجحظت عينا،  
وشعرت بوجيب مرجل في صدري.  
اتجه الغريبان نحوي، وطلبا مني أن  
أرافقهما.. وقفت ورجلاي لا تستطيعان  
حملي، ولكنني للمت أجزاءي المبعثرة،  
وعزمت أن أواجه مصيري واقفا، وودعت  
زملائي، وعند الباب نظرت خلفي، فرأيت  
(أنا) الآخر منخرطا في ضحك يكاد يمزق  
أحشائه.  
غمرتني السعادة، وشعرت بالنصر،  
لأنني تخلصت من (أنا) الآخر، وعندما  
مررت أمام صفي، وشاهدت أطفالا  
بانتظار، تركت عيوني عندهم.

بوجود الآخر، (هذا اعتقادي)، وأراها لا  
تعرف من تخاطب منا، تقف حائرة  
كحيرتي، بين ذهولي وإلحاحها على تأمين  
حاجات البيت، التي لو ليبتها كلها لأنفقت  
راتبي الشهري في اليوم الأول منه، حتى  
أنها وصمتني بالصمم لأنني لا أعرف من  
تخاطب منا.

صباح ربيعي دخل قلبي بلا استئذان،  
ورافقتني نسائمه المنعشة، وعطر أزهار  
تفتحت أكمامها منذ لحظات، ومازالت  
قطرات الندى البلورية حائرة على  
أوراقها، وكانت الشمس تتسلق السماء  
بدلال.

يا الله كم ملئتُ سعادة، وأنا أرى  
عصافير تدب على الأرض، تحمل حقائبها،  
وعصافير في السماء تزهو بريشها  
وبزقزقتها، تنتقل من غصن إلى غصن،  
فالتفت إلى (أنا) الآخر، وكان يسير في  
الظل متأنقا على الرصيف المقابل،  
وصرخت في وجهه:

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

لن أنكر لك اسم البلد ولا اسم الرجل  
كان ذلك في مكان بعيد، بعيد عن هنا. على  
ساحل حار خصب، منذ الصباح انطلقنا  
على الشاطئ حيث الشمس تغطي البحر  
وحقول القمح، كانت الأزهار قريبة جدا  
من الأمواج، تلك الأمواج الخفيفة، الحلوة  
جدا والناعسة، كان الجو دافئا جدا، بل  
هناك حرارة لطيفة، تعطرها التربة الطيبة،  
الرطبة الخصبة، حتى ليخيل إليك أنك  
تتنفس رائحة انتاش البذور.

قيل لي بأني سأحل ضيفا على بيت رجل  
فرنسي هذا المساء، يعيش عند نهاية الرأس  
وسط بيارة برتقال، فمن هو هذا  
الرجل؟ حتى الآن لا أعرف، لقد وصل  
إلى هنا صباح ذات يوم قبل عشر  
سنوات، واشترى الأرض وزرع  
أشجار الكروم وبذر بذوره، وقد عمل  
الرجل بحماسة ودأب، وشهرا بعد  
شهر ثم عاما بعد عام كان يضيف  
شيئا لأملأكه، ويجعل التربة البكر  
الخصبة تعطي بلا توقف فيكنز ثروة  
كبيرة من خلال كده الذي لم يعرف  
الملل.

حكى أنه كان يعمل بشكل دائم، ينهض  
مع الفجر، ثم ينطلق في بساينه حتى الليل  
ليشرف على كل شيء بنفسه دون راحة،  
كان يبدو وكأن فكرة محددة تقلقه، تعذبه  
شهوة إلى المال لا تشبع ولا يستطيع شيء  
تحويلها أو إخمادها.  
والآن يبدو غنيا جدا..

كانت الشمس تغيب حين وصلت بيته،  
وكان هذا البيت في نهاية رأس وسط  
أشجار البرتقال، كان بيتا مربعا واسعا، في  
غاية البساطة مشرفا على البحر.

وحالما اقتربت، ظهر رجل ضخم ملتج  
في المدخل، وحين حييته، سألته عن مكان  
أبيت فيه تلك الليلة فمد يده وقال مبتسما:

# سعادة مربية

قصة: غي دي موباسان  
ترجمة: محمد جمول



من نار، وأشجار البرتقال المزهرة تزفر  
عطرا قويا منعشا عبر هواء المساء. ولعدم  
وجود ما يثبت نظره عليه سواي، بدا  
وكأنه يكشف في عيني ويرى في أعماق  
روحي الصورة المألوفة المحببة للممشى  
الواسع البعيد جدا، والذي يمتد من مادلان  
إلى رودروت.

سأل: "تعرف بورتي؟"

"نعم، بالتأكيد"

"هل تغير كثيرا؟"

"نعم، أصبح أبيض تماما"

"وريدامي؟"

"على حاله كما هو دائما"

"والنساء؟ حدثني عن النساء.. لنر،

أتعرف سوزان فيرتز؟"

"نعم، بشكل ممتاز، ومن جميع

الجوانب"

"أه! وصوفي أستير؟"

"ماتت"

"مسكينة! هل -- أتعرف --"

وصمت فجأة، ثم تابع بصوت مختلف

وقد أصبح وجهه شاحبا

"لا، من الأفضل ألا نتحدث عنها، هذا

يضايقني كثيرا".

عندئذ نهض قائلا وكأنه يريد تغيير

مسار الحديث:

"تريد الانتقال إلى الداخل؟"

"أتمنى ذلك" ثم تبعته إلى داخل البيت.

كانت الغرف في الطابق السفلي واسعة،

عارية، كثيفة، وتبدو مهجورة. وعلى

الطاولة صحن زجاجية وضعها خدم

بشرااتهم حنطية اللون، يتحركون بلا

انقطاع في أرجاء البيت. على الجدار

بندقيتان معلقتان بمسمارين، وفي الزوايا

ترى بعض المعاول، صنارات صيد السمك،

سعف نخيل مجففة وأشياء من كل

الأنواع، وضعها - اعتبارا - أشخاص

"تفضل يا سيد، فأنت في بيتك"  
صحبني إلى إحدى الغرف، ثم أعطى  
بعض الأوامر للخدام، بارتياح ووقار  
رجل عصري، ثم تركني قائلا:  
"نتناول العشاء حين تكون جاهزا  
للنزول".

تناولنا الطعام ونحن نتجاذب أطراف  
الحديث على شرفة مواجهة للبحر. وفي  
البداية تحدثت عن أرضه الخصبة جدا،  
البعيدة جدا والمعروفة قليلا جدا. فابتسم  
مجيبا وهو شارد الذهن "بلى، إنها أرض  
جميلة، لكن ما من أرض ترضي المرء كثيرا  
حين يكون بعيدا عن أحب".

"مشتاق إلى فرنسا؟"

"إنني .... إنني أحن إلى باريس"

"لم لا تعود إذن؟"

"أوه! سأعود إلى هناك"

"وبالتدريج أخذنا نتحدث عن العالم  
الفرنسي، عن الشوارع والعديد من معالم  
باريس، سألتني عن رجال يعرفهم، مدن،  
أسماء، وكلهم أسماء معروفة على خشبة  
مسرح الفودفيل".

"ومن يمكنك أن تشاهد على تورتوني

هذه الأيام؟"

"الأشخاص أنفسهم، باستثناء، من

ماتوا"

نظرت إليه باهتمام خاص، مصحوب  
بذكرى غامضة لابد أنني رأيت ذاك الرأس  
في مكان ما. ولكن أين؟ ومتى؟ بدا مرهقا،  
مع أنه نشيط، وحزينا مع أنه شديد الهمّة.  
كانت لحيته الكبيرة الشقراء تمتد على  
صدره، وأحيانا يقرّبها من ذقنه ثم  
يسحبها عبر يده المطبقة لتتسدل على  
طولها، كان أصلع قليلا، لكن حاجبيه  
كثيفان وشاربيه كبيران يختطان بشعر  
لحيته، كانت الشمس وراءنا تحتفي في  
البحر، وهي تنشر فوق الشاطئ سحابة

دخلوا إلى هناك. بحيث يجدونها فيما لو احتاجوا إليها عند الخروج.  
ابتسم مضيبي.

"إنه نزل ريفي، أو الأصح مكان إقامة منفي" قال لي "لكن غرفتي مريحة كما ينبغي، فلندخل إليها".

حين دخلت، خيل إلي أنني في متجر تحف، فالغرفة متخمة بكل أنواع الأشياء، أشياء لا رابط بينها، غريبة ومتنوعة تبعث لديك الشعور بأنها تذكارات لشيء ما. وعلى الجدار نقش لوحات شهيرة، بعض الأشياء وبعض الأسلحة، سيوف، مسدسات، وفي الفسحة الرئيسية، مربع الساتان الأبيض ضمن إطار ذهبي.

مندهشا، اقتربت لأنظر إليها، فرأيت دبوسا يثبت شعرا وسط الحرير المتلألئ. وضع مضيبي يده على كتفي وقال، مبتسما:

"إنه الشيء الوحيد الذي أراه هنا والشيء الوحيد الذي رأيته خلال عشر سنوات. يقول م. برودهوم وهذا السيف هو اليوم الأكثر جمالا في حياتي؟ أما أنا فأقول "هذا الدبوس هو كل حياتي".

بحثت عن عبارة شائعة واختتمت قائلا: "لا بد أنك عانيت بسبب امرأة ما".

بفضافة أجاب "يمكنك القول إنني عانيت معاناة بائسة، وفجأة قفز اسم إلى شفتي لم أجرؤ على التلفظ به، لأنك لو قلت «ميتة» كما حصل حين تحدثت عن صوفي أستير، فإن دماغي سينفجر، حتى في هذا اليوم.

كنا نقف على شرفة واسعة تمكننا من رؤية خليجين، واحد إلى اليمين والآخر إلى اليسار - يفصلها جبال عالية رمادية. كان الوقت غسقا حين الشمس، التي غابت عن النظر كليا، لم تعد تلقى بنورها على الأرض إلا عبر انعكاس ظلالها.

تابع كلامه: "هل تعرف إن كانت جين

دي ليمور ما تزال على قيد الحياة؟" كانت عيناه، المثبتتان على عيني، مليئتين بقلق مضطرب.

ابتسمت وقلت: "نعم بالتأكيد، وهي أجمل من أي وقت مضى"

"هل تعرفها؟"

"نعم"

تردد.. ثم سأل: "معرفة كاملة؟" "لا"

أخذ يدي. "حدثني عنها" قال: "ليس لدي ما أقوله، إنها واحدة من أجمل النساء، بل الفتيات في باريس، وأكثرهن لطفا، تعيش حياتها كأميرة بشكل مريح، وهذا كل شيء".

همس "أحبها" وكأنه يقول "سأموت" ثم بفضافة: "آه! كانت حياة مخيفة على مدى ثلاث سنوات، لكنها لذينة لكينا.

كدت أقتلها خمس أو ست مرات، وحاولت هي اقتلاع عيني بذاك الدبوس الذي كنت لتوك تنظر إليه. انظر! هل ترى تلك النقطة البيضاء الصغيرة تحت عيني اليسرى؟ هذه تين لك كيف أحب كل منا الآخر! كيف لي أن أشرح لك هذه العاصفة؟ لن تستطيع فهمها أبدا.

لا بد أن هناك ذاك الحب البسيط المخلوق من قوة قلبين وروحين، وبالتأكيد هناك شيء من الحب الوحشي الذي يعذبك بقسوته، المتولد عن تلك الرعشة القاهرة عند كائنين مختلفين كليا، يكره أحدهما الآخر وفي الوقت ذاته يحبه حتى العبادة.

"حطمتني هذه الفتاة خلال ثلاث سنوات، كانت لدي أربعة ملايين استطاعت تبديدها بطريقتها الهادئة الودية، مسحها من الوجود بابتسامة عذبة بدت تنحدر من عينيها إلى شفتيها.

"تعرفها؟ إذن تعرف أن فيها شيئا لا يقاوم! فما هو؟ أنا لا أعرفه. هل هو عيناها

الرماديتان اللتان تدخلان إلى أعماقك وتظلان هناك مثل شوكة السهم؟ أو ربما كانت تلك الابتسامة الحلوة اللامبالية والمغرية الباقية على وجهها كالقناع؟ طريقتها الناعمة التي تنفذ إليك قليلا قليلا ثم تغمرك مثل العطر، مثلما تتلألا بدل المشي، وصوتها العذب الذي ينساب هادئا وفي ذروة الجمال، كأنه موسيقا ابتسامتها، إيماءاتها، أيضا، إيماءاتها الناعمة دوما، الدقيقة دوما، التي تفتن العيون، هي في منتهى التناغم.

"ثلاث سنوات لم أر غيرها على هذه الأرض. وكم قاسيت! لأنها خدعتني كما خدعت الآخرين جميعا. لماذا؟ لا شيء، إلا للخداع. وحين اكتشفت ذلك واتهمتها بأنها بنت شوارع، سيئة الخلق". قالت بهدوء: "حسنا، لسنا متزوجين، أليس كذلك؟"

"ومنذ جئت إلى هنا فكرت بها كثيرا، واستطعت فهمها، تلك هي مانون لا سكوت مرة أخرى. لم تكن مانون قادرة على الحب دون خداع. وكانت المتعة والمال كل شيء في حبها".

صمت. ثم أضاف: بعد بضع دقائق:

"حين أنفقت آخر فلس لدي قالت لي ببساطة "تعرف يا حبيبي أنني لا أستطيع العيش على الهواء، أحبك كثيرا، أحبك أكثر مما أحب أي شخص آخر، لكن من حقي أن أعيش، لا أستطيع العيش مع الفقر في بيت واحد".

"فقط لو أستطيع أن أقول لك كم كانت حياتي معها بالغة الوحشية! كلما كنت أنظر إليها كانت تتساوى عندي الرغبة بقتلها مع الرغبة في معانقتها، وتساورني رغبة جنونية بأن افتح ذراعي وأشدها إلي حتى أقتلها خنقا. كان فيها شيء ما، خلف نظراتها، شيء غدار لا يمكن الإحاطة به

جعلني ساخطا عليها، وربما أحببتها كثيرا لهذا السبب بالذات، فيها الأنوثة، الغرابة، الأنوثة المخيفة كانت أكثر بروزا مما لدى أية امرأة أخرى، كانت مشحونة بها، مشحونة حتى الإفراط، وكأنها مشحونة بسائل سام، لقد كانت امرأة أكثر مما يمكن أن تكون أية أنثى أخرى.

"وكلما كنت أخرج معها، كانت تلقي نظراتها على كل الرجال بطريقة بدت وكأنها تمنح نفسها لكل منهم من خلال نظرة واحدة فقط". كان ذلك يغيظني، ومع ذلك يشدني إليها أكثر، كانت ملكا لكل الناس بمجرد مرورها في الشارع، على الرغم مني، على الرغم منها. شيء مرتبط بطبيعتها، مع أن الإغراء في قمة الاعتدال والجمال. هل فهمت ما أعنيه؟

"ويا له من عذاب! على المسرح وفي المطعم، بدا لي وكأن كل واحد فيهم يمتلكها أمام عيني، وحيثما كنت أتركها لوحدها، كان الآخرون يمتلكوها فعلا. "عشر سنوات مرت حتى الآن دون أن أراها، وفي هذه اللحظة أحبها أكثر من أي وقت آخر".

كان الليل قد انتشر فوق الأرض، وكان الهواء مشبعا بأريج أزهار البرتقال. قلت له: "هل ستحاول رؤيتها مرة أخرى؟"

أجابني: "بالتأكيد. ممتلكاتي الآن نقدا وأراضي بحدود سبعة آلاف أو ثمانية آلاف فرنك، وحين تبلغ المليون سأبيعها وأرحل. بهذا المبلغ أستطيع قضاء سنة واحدة معها، سنة جميلة كاملة، وبعدها - الوداع، ستنتهي حياتي".

سألته: "وبعد ذلك؟"

"بعد ذلك" أجابني "لا أعرف، سينتهي كل شيء. ربما أطلب منها أن تقبلني خادما في بيتها".

# بلند الحيدري

استراحة الحارس المتعب

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

• حسين حموي

أخيراً توقفت دقائق ذلك القلب المفعم  
بالحزن والتمرد، والغضب إلى حافة العنق.  
توقف بعيداً عن أسوار الوطن الذي نشأ،  
وترعرع بين أحضانه، ثم فجأة، وجد نفسه  
مطروحاً خارج الحدود، يتنفس أنسام  
الغربة والمنافي، ليس له من صديق يخفف  
عنه أحزانه إلا الشعر، لم يكن الشاعر بلند  
الحيدري، وسطياً في طروحاته، ولا مساوماً  
على شاعريته، وأفكاره، بل كان دائماً يحمل  
راية التمرد والغضب على كل المقالب التي  
تعوق تقدم الأمة، ونهوضها. ولأنه كان  
صلباً، وعنيداً، ومقاوماً جلوداً في مقارعة  
أبناء الظلمة، ونصيراً شجاعاً مطواعاً للأخذ  
بيد أبناء النور، والدفاع عن قضاياهم. فقد  
تعرض خلال حياته التي امتدت قرابة



ولم تبادر الجهات الثقافية المعنية في العراق لاحتواء الجسد المسجى على التراب الأجنبي، فما كان من أصدقاء الشاعر الذين يعيشون مثله في بلاد المنافي والغربة، إلا أن يتنادوا من داخل لندن، والضواحي المجاورة لها ليسيروا في موكب مهيب في جنازته من داخل ذلك المشفى إلى المقبرة التي تضم في ثراها الأدباء والفنانين والشعراء الذين يعيشون في المغترب.

### إلماحه عن سيرته الذاتية:

ولد «بلند الحيدري» في مدينة السليمانية عام ١٩٢٦، وتعدّ هذه المدينة من المناطق الأهلة بالسكان الأكراد في شمال العراق، ولم يكن منحدرًا من أسرة فقيرة، بل كان على العكس من ذلك ينعم بالكثير من الامتيازات التي تنعم بها الأسر البورجوازية.

فقد كان والده موظفًا إداريًا ذا شأن في القوات المسلحة العراقية، وكان يؤدي واجبه الوظيفي في قلب العاصمة بغداد، مما أتاح الفرصة السانحة للإبن الشاب «بلند الحيدري» الذي كان يعيش مع أسرته في السنوات الأولى من عمره، أن يتعرّف على أهم الشعراء المبدعين من أبناء جيله، وعلى وجه التخصيص (بدر شاكر السياب، وعبد الوهاب البياتي، ونازك الملائكة)، وإن كانت الأخيرة تعيش في كنف أسرة محافظة عملت في البدايات على الحدّ من شاعريتها، بقصد إطفاء جذوة إشتعال القصيدة من عالمها، غير أن ينبوع الضياء الذي كان يدفق من صدر نازك، كان أكبر من أن ينطفئ أوينوس في أفواه تلك العقول المحافظة، وازداد في توهجه، وإشعاعه إلى أن تسنّم رأس الهرم الشعري في ريادة الحداثة، وشق طريق التحديث في الشكل

سبعة عقود إلى مصائب وأخطار، تعرّضت فيها حياته للموت أكثر من مرة، وكاد أن يدفع ضريبة اغترابه وجوده الشعري برمته، لولا أنه كان بين الحين والآخر يعاوده الحنين إلى هذا الصديق الوفي الذي لازمه، وهو في سن اليافعة، ولم يفارقه إلا صبيحة الثامن من شهر آب ١٩٩٦ في قلب لندن، داخل أحد المشافي العابقة بمرضى القلب، حيث كان الحيدري، واحداً من أولئك المرضى الذين دخلو سجلات مشفى (بروميتون) لإجراء عمل جراحي في الجهة اليسرى من صدره، في أوردة وشرابين ذلك القلب المسكون بالحزن، والخيبة منذ بداياته الأولى على طريق الأحزان، والاغتراب.

في مشفى (بروميتون) توقف قلب الحيدري، وهو يقطر دم أحبته، وتراب وطنه الذي غادره مكرهاً إلى بلاد الغربة والمنافي بعد أن شعر أن الأرض تضيق تحت قدميه، والسماء تكاد تطبق على رأسه. في مكان ما داخل تلك العاصمة، انشقت الأرض على مسافة ذراعية، وقامت، ليستلقي نازعا عن كاهله ملاءات تلك الأحزان التي تلقى بكلّ كها على قلبه، وتنغصّ بثقلها حياته.

داخل ذلك النفق المظلم، إلا من بعض النبرات الشعرية التي كانت تصخب بها المطبعة قبل رحيله بأسبوع، وعلى وسادة الحزن والكآبة، والاغتراب. أسند رأسه، واستراح في عالم البرزخ، يردد آخر قصائده الغاضبة.

كان من المفترض أن تبادر المؤسسات الثقافية العربية، والهيئات المعنية في الثقافة والأدب بعامة، والشعر منه على وجه الخصوص بالدعوة للمشاركة في التشييع، وأن نأخذ على عاتقها الجثمان إلى مسقط رأس الشاعر، غير أنها بكل أسف لم تفعل،

والمضمون، للأجيال الصاعدة، التالية لجيلها.

ولم يكن «بلند الحيدري» هو الآخر بعيداً عن تلك الموجة التحديثية الجديدة التي بدأت ملامحها وأصواتها الأولى في العراق، مع منتصف العقد الخامس من هذا القرن العشرين، وظهرت الاجتهادات والتباينات بين الشعراء المحدثين أنفسهم، بين من يركز على اللغة ويدعو إلى تفجيرها، وبين من يدعو إلى الخروج كلية على العمود الشعري، وإعلان القطيعة عن التراث العربي في جميع مراحلها التاريخية تحت دعاوي التجديد والتحديث. وبين من فهم الحداثة فهماً موضوعياً، وكان معتدلاً في أفكاره، وطروحاته من جمعوا بين الأصالة والحداثة، حيث كان الشاعر «بلند الحيدري» واحداً من هذه المجموعة التي كانت تدعو إلى الأصالة في الشعر بالقدر الذي تدعو فيه إلى الحداثة. وكان إلى آخر أيامه يرفض القطيعة مع الموروث العربي للشعر، ويقف بعناد ضد القصيدة النثرية ودعاتها. وبقيت محاولات التجديد تتراوح بين هذه النظرات إلى أيامنا هذه كما يقول الناقد «عز الدين اسماعيل بعيداً عن الاستقرار والثبات: «إن القصيدة الجديدة، يتفجر فيها روح آخر، لا يخطئه الإنسان، وإن لم يستقر بعد في النفوس الاستقرار اللازم. والمسألة مسألة زمن».

و«بلند الحيدري» الذي لم يزل الشهادات العالية التي تمنحه الألقاب، وتؤهله للتدريس في الأكاديميات، استطاع من خلال اجتهاده الشخصي، وجدّه اليومي، وتنقيفه الذاتي أن يكون في طليعة المثقفين العرب، وفي صف الرواد الأوائل للتحديث الشعري في الوطن العربي. ظهر ذلك بشكل جدي منذ أن أصدر ديوانه الأول (خفقة الطين) عام ١٩٤٦. «الذي بدا فيه متأثراً بالرومانسية

التي أسست لها مدرسة (أبولو) وعلي محمود طه، ومحمود حسن اسماعيل، وبالشاعر عمر أبوريشة، وسرعان ما غادرها إلى الوجودية، ليلا مس أسئلة الإنسان وحيرته، وقلقه أمام الزمان، والقضايا الكونية الكبرى» \* ٢. غير أن هذه الرومانسية لم تغب كلياً من عالم بلند الشعري، بل ظلت بعض ملامحها، وأنسامها، تدخل في نسج بعض قصائده في ديوانه الثاني (أغاني المدينة الميتة) مع ترصيع جميل من أنسام المدرسة الواقعية. هذه الأنسام التي تحولت إلى ملامح شعرية واضحة، وسمات شعرية متميزة تشكل الخصوصية الإبداعية لهذا الشاعر في ديوانه الثالث (خطوات في الغربية) الذي نشره عام ١٩٦٥ وفي ديوانه الرابع (رحلة الحروف الأصغر) الذي نشره عام ١٩٦٨. وتعتبر هذه الفترة من عام ١٩٦٥ حتى عام ١٩٧٣ هي أخصب المراحل التاريخية في إبداع بلند الحيدري. ربما يعود السبب في ذلك إلى إشكالية الأحداث التي وقعت خلال هذه الفترة، وربما يعود إلى أسباب ذاتية تخص الشاعر ذاته، حيث أصدر بعد هذين الديوانين ديواناً آخر بعنوان (أغاني الحارس المتعب) عام ١٩٧١ وديوانه الأهم من بين مجموعاته كلها (حوار الأبعاد الثلاثة) عام ١٩٧٣. ثم صمت الحيدري منذ ذلك الوقت عن الشعر حتى عام ١٩٨٥، حيث عمل في الصحافة الثقافية والفكرية في بيروت وكان رئيساً لتحرير عدد من المجلات، ثم غادر المدينة إلى لندن ليوصل هناك عمله الصحفي، وأصدر عام ١٩٨٥ ديوانه (إلى بيروت مع تحياتي) الذي صور فيه مأساة المدينة التي أحبها، وعاش في كنفها سنوات طويلة \* ٣، كما أحب العديد من العواصم والبلدان التي كان لها محطات إبداعية فيها كالكويت، القاهرة، ونيقوسيا،

مجموعته الشعرية (دروب في المنفى) تشق حجب الظلمة إلى رحاب النور.

## السمات المميزة لشعر بلند الحيدري

إذا كان بعض معاصري الحيدري، ورفاقه على دروب التحديث الشعري، قد نفضوا أيديهم من القديم، وأقاموا بينهم وبينه أسوارا شاهقة، تشكل نوعا من القطيعة والانفصال عن ذلك الموروث الشعري الأصيل، فإن بلند الحيدري، كان أكثر الشعراء المحدثين تواصلا، وتعلقا مع هذا الموروث، لذلك يصح أن نقول فيه إنه رائد الحداثة التي تستمد جذورها من الأصالة، ويفرض قصيدة النصر، لأنها في نظره تشكل خروجاً وعقوقاً لتلك الأصالة. لقد استفاد من جميع معاصريه، وأسأذته، وبخاصة (معروف الرصافي، وجبرا إبراهيم جبرا، والسياب والبياتي)، كما كان متابعاً للترجمات الشعرية بشكل عام، وبخاصة عن الفرنسية لأهم الشعراء الكبار أمثال (رامبو، وبودلير).

وتجربته الشعرية تنم عن نضج وعمق وموهبة، وامتلاك لأدواته الشعرية، يقول أحد الشعراء المعاصرين في شعر الحيدري: "منذ نعومة أظفاره بدأ بلند الحيدري شاعراً استثنائياً في شعره، وحياته في أن واحد، لقد تمرّد قبل كل شيء على سلطة الأدب البطريكية، إذ يقول بهذا الصدد: "لم أكن أفهم أبي، ولم يكن يفهمني، فتركت القصود"، بل إن نزعة التمرد هذه استعملت أكثر وأكثر ليحطم أعراف أسرته". كما تمرّد على الأنظمة، وغادر بغداد، متجاوزاً جميع الأعراف، والتقاليد التي حاول النظام العراقي أن يفرضها عليه، وبقيت بغداد مدينة الحلم في الذاكرة

باريس، ودمشق التي شارك فيها بأجمل قصائده في مهرجان المحبة السادس باللاذقية، ولقي من الحفاوة والتكريم واللقاءات في الصحافة المقروءة والمسموعة والمرئية ما لم يحظ به شاعر آخر من المشاركين في هذا المهرجان.

ومن المصادفات العجيبة أن الحيدري ليلة وفاته في لندن كانت تعقد ندوات حول الحداثة في الشعر العربي المعاصر الأولى في اللاذقية تحت عنوان (الشعر الحديث إلى أين) حيث كان الشعراء:

عبد الوهاب البياتي، وشوقي بغداد، وشوقي بزيغ، ومحمد علي شمس الدين، يتحدثون في تلك الندوة عن رؤاد الحداثة، فكان الحيدري محور البحث والاستشهاد لا سيما عند الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي الذي أفاض في الحديث عن تجربته، واعتبره ليس رائداً ومجدداً وشاعراً محدثاً، بل شاعراً مؤصلاً أيضاً. وفي اليوم ذاته كانت تعقد ندوة أخرى في مدينة (أصيلة) في المغرب العربي، وكان الشاعر الحيدري مدعوا للمشاركة في هذه الندوة السنوية التي تعني في مسألة النقد والحداثة عناية فائقة، ولم يتمكن الحيدري من حضورها بسبب دخوله المشفى قبل عدة أيام، وقد أعلن الأديب محمد بن عيسى رئيس جمعية المحيط الثقافية المنظمة لموسم (أصيلة) جائزة للشعر العربي تحمل اسم «بلندر الحيدري»، تمنح على غرار جائزة الشاعر الكونغولي (تشيكايا أو تاميس) للشعر الأفريقي.

الشئ الذي يثير الدهشة في حياة هذا الشاعر، وسيرته الذاتية، هو صمته الطويل في تأملاته وفي إبداعه، فقد أصدر المجموعة الشعرية الأخيرة بعد عشر سنوات من الصمت استمرت منذ عام ١٩٨٥ حتى عام ١٩٩٦. وحين توقف قلب الحيدري، كانت



والخيال، تعاود مشاعره، وذكرياته، فيقول  
منها أجمل القصائد ها هو يقول في إحدى  
القصائد.

بغداد

تلك الفاتنة السمراء  
لماذا ماعدت أراها إلا في ثوب حداد  
إلا في ظهر محني، أو جلد مهري  
أو شهقة امرأة ثكلى،  
أو دود يتوالد ما بين عيون القتلى  
وخرائب سود يتسكع فيها الموت  
وليس سوى صمت رماد

بغداد

ما عدت أراها إلا في سوط  
ما زال يقهقه في كف الجالّد

هكذا هو في جميع قصائده جريئاً لا  
يخاثل، ولا يراوغ، ولا ينحني للريح مهما  
كانت عاتية، يقول كلمته ويمشي من غير أن  
يحسب أي حساب لغضب حاكم أو  
مسؤول، ويواجه الحقيقة التي تختمر في  
ضميره ووجدانه بكل شجاعة وقوة حتى  
وإن أغضبت صراحته، وشجاعته أقرب  
المقربين إلى قلبه. ها هو يقول لبعض  
الموسرين الذين انغمسوا في طين الأحوال ثم  
راحوا ينظرون إلى تلك الغانية الأمة بعيون  
الاحتقار والإدانة:

تمرّ فنتطغوا عليها العيون  
وترجمها لعنة العابرين  
ولكنها وهي في رجسها  
لاظهر منكم لا تعلمون

ولم يكن الحزن ليفارق حياته لحظة  
واحدة، فكانه ظلّه الذي يلازمه أينما كان،  
وأينما رحل في بلاد الغربة والمنافي.

إنه مسكون بالحزن من رأسه حتى  
أخمص قدميه، ويظهر هذا الحزن جلياً  
واضحاً في مجموعات الشعرية على وجه  
الإطلاق، حتى الأمل الذي كان يرجي منه  
بارقة أو تفاؤلاً، كان يبدو له مرصعاً

بالحزن والكآبة كما هو الحال في قصيدته:  
(حديث للسبت القادم)

في الغرفة، ذات الغرفة، سيمر السبت،  
وبلهفة

قد تذكرني، قد تسأل عني  
لم يأت، لن يأتني، ويفوز الصمت في  
الغرفة أو تبكين

كلا، كلا، لكني لا أدري  
لم أشعر أن السبت حزين  
أشعر أنني أدفن شيئاً مني في صمتي  
وبلهفة

قد تسمع صوتي  
قد ترجع نبرة حزن في صوتي  
من يدري

قد لا تسمع شيئاً غير خطي الموت  
وتضيع بلا حب ولهفة، وسيضحك في  
الغرفة غيري

هكذا كان طيف الحزن لا يفارقه،  
وخيط عنكبوت الموت تلاحقه في جميع  
الجهات. ومع كل هذا الحزن، وهذا القلق  
من الموت كان يصرّ على المقاومة، والسير  
عكس اتجاه الريح، والتمرد على الطغاة،  
والظلم، باحثاً عن دروب الخلاف، وناثراً  
الضوء والأمل في سماء الغربة الداكنة  
وأرض المعمورة المسكونة بالظلم والقهر  
والتشرد.

(النهر/س)

\* ١: الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين  
اسماعيل - دار العودة - دار الثقافة، بيروت  
- الطبعة الثانية، ١٩٧٣ ص ٥٩.

\* ٢: صحيفة تشرين، العدد/ ٦٥٩١ -  
تاريخ ١١/٨/٩٩٦ الصفحة الأخيرة.  
\* ٣: المصدر ذاته.

\* ٤: دراسة (بلند الحيدري) رائد  
الحداثة المنسي - إبراهيم اليوسف مخطوط.



# اليوناني يانيس ريتسوس

## شاعر البساطة والعمق والمقاومة

● حسن حميد

الاطمئنان للخونة.. عبر قصائده الكثيرة هي نفسها التي قادتته إلى عشرات المعتقلات داخل وطنه اليونان، وهي نفسها التي جعلته يعاني الكثير من آلام العزلة في منافييه في الجزر البعيدة النائية الموحشة.

إن محاولة السلطات في إيجاد كينونة القطيعة ما بين الشاعر والجماعة باءت مرات عديدة بالاخفاق ذلك لأن القصيدة التي كتبها يانيس ريتسوس عششت في ذهن المتلقي، فصارت بديلا، وروحا رابطة ما بين (الباث) صاحب القصيدة، والقصيدة (الرسالة) نفسها، وصار الفردي مشتركا، أو قل، جماعيا، بعدما غدا الجماعي هما وشغلا للقصيدة والسلوك.

ولأن ريتسوس كان قانعاً بأن الجماعي سيضطر في النهاية بالصفاء، والطمأنينة، فإنه كان على قناعة بأن هذا الصفاء، وتلك الطمأنينة لا بد وأن تسبقها.

- ١ -

لا شك، أن الشاعر اليوناني يانيس ريتسوس، قد شغل حيزا كبيرا من اهتماماتنا نحن المثقفين، ذلك لما امتلأت به قصيدته من روح تعبوية ونضالية، ومشاركات إنسانية، أساسها الأول القيم النبيلة الطامحة إلى جمال الحياة من دون ظلم وعسف، أو خيانات كبيرة، أو حروب صغيرة.

وقد اندمجت قصيدته بسلوكه الحياتي واليومي، بحيث أخذت الكثير من روحه وتوجهاته، كما أخذت سيورة حياته الكثير من قيم قصيدته وروحها، وبات من العسير فرز هذا التماهي والتوحد ما بين الشخص والقصيدة، وما بين الروح والخطى المنثورة كسلوك.

إن وعي الذات ودورها في الحياة هو الذي أوجد دور القصيدة ووعيتها في مسيرة الآخر، فالدعوة إلى الصمود، والمقاومة، ومقارعة الظالم، وعدم

ومشترك، وهذا هو بالضبط ما أوجد لقصيدته بعدا اجتماعيا، أو قل، بعدا انسانيا اتخذ من نصرة القيم الإنسانية الرفيعة هدفا ومبتغى لكل جولاته الشعرية.

ويلحظ المرء أن الطفولة البائسة، القريبة من حالة التشرد والضياع التي عاشها ريتسوس، بين أبويه الفقيرين جدا، أثرت كثيرا في مجمل مناحات قصيدته، فظل أكثر لصوقا بالطبقات الفقيرة، معبرا عن آلامها وطموحاتها، وهو الذي لا يزال يستشعر طعم حرب الفقر اللاذع لحظة لحظة، وخطة خطوة.

**«عائدات جراحة الأسنان تضاعفت في ضاحيتنا الفقيرة  
وكذلك الصيادلة، وصانعو التوابيت  
والأمسيات عمياء»**

### - ٣ -

وأمر آخر أثر كثيرا في مناحات قصيدة ريتسوس هو سيرة حياته القاسية التي عاشها وسط بيئة فقيرة تشكو من العديد من الآلام والمشهديات البائسة، وقد كان انحيازه المبدئي إلى الطبقات الفقيرة بدهيا، بحيث غدا صوتها، وهذا ما قاده إلى السجون والمنافي العديدة، بغية كبت صوته، وشل فعالية قصيدته. لكل ذلك أشبعت قصيدة ريتسوس بالرداء الشعبي، وبدت نابضة بهواجس الناس وغاياتهم، وراحت كلما انعتم الأفق المستقبلي قليلا، تلتفت إلى الماضي لتستمد من روعته قوة للحاضر لبناء المستقبل والوصول إليه. ولم تكن التفاتات ريتسوس إلى الماضي من أجل المباهاة أو رثاء الحاضر، وإنما من أجل تعزيز الراهن بما تختزنه الذاكرة من أمجاد وأزمان

العاصفة اللجوج، والأمواج المتلاطمة، من أجل بناء المناخ المراد والمرجى، والإيمان أيضا بأن لا خلاص للفردى إلا عبر ما هو جماعي، وأن هذا الخلاص لا يأتي إلا عبر البوابة الأولى والأهم: الحرية

**«إن كان الموت يجيء دائما  
فهو لن يأتي إلا تاليا  
الحرية، دائما، هي الأولى»**

### - ٢ -

أشياء كثيرة، تأخرت في حياة ريتسوس، منها الصحة (بعدما فتكت به الأمراض وهو لا يزال فتى) والشهرة (بعدما حوربت أعماله وألصقت بها عشرات التهم)، والحرية (وقد اقتيد في الليالي العبوس إلى المنافي في الجزر مرات ومرات، وسلخ من عمره سنوات طوالا في عزلة مؤلمة) والزواج (حيث لم يتزوج إلا وهو في نهاية سنوات العقد الخامس من عمره، لكن الذات الجمعية، أو الروح المجتمعة الواحدة عوضت كل شيء، فمحت التأخير، وقدمت الشاعر كما يجب بحيث صار صوتها، ووجهها، وقودتها، ورمزها، كما صار هو نبرة الثقافة والإبداع، وصفوتهما، والمنارة لرواد الثقافة والإلهام في قبال الأيام البعيدة والقريبة في آن معا.

وبذلك.. آمن ريتسوس بأن الذاتي (وقد صفا) هو الجماعي، وأن بواعث الذات ورغائبها هي بواعث الجماعة، ورغائبها ذاتها، بعدما توحدت المشاعر والطموحات، وبعدما صارت الرغبات مشتركا عاما في ظل دوائر الظلم والعتمة والنفاق، ولذلك كان من العسير على دارسي قصيدة يانيس ريتسوس تحديد ما هو ذاتي وفرداني مما هو جماعي

وحوادث نبيلة.

«تماثيل الأبطال مهملة في ساحات المدينة

وتلك التي في الحقائق العامة  
يغطيها ذرق الطيور  
من يقرع الجرس  
من يبني الدروب»!

وتكاد صفتا العمق والبساطة من أهم ما يميز قصيدة يانيس ريتسوس، فقد صاغ أحلام الناس بلغتهم، ورفع العادي والمرئي إلى رتبة الصفاء الفني للإبداع الأصيل، كما شكل قصيدته بأسماء أناس أحياء يعيشون قربه، ومن حوله، وبأسماء أمكنة معروفة. ما يخطر ببال ساكنيها أنها ستصير حديثا للناس بعدما دخلت أبهاء الأدب والإبداع الرائقين، وبذلك غدت قصيدة ريتسوس حياة أخرى تعاش مرة ثانية لأناس عاديين، لكنهم على درجة كبيرة من الأهمية بسبب أفعالهم، والقيم الإنسانية العريضة التي يحفلون بها ويدافعون عنها في آن معا.

«في الطابق الثالث، يعيش الطلبة

الفقراء الثلاثة

في الطابق الثاني، تعيش الخياطات

الخمس مع كلبهن

في الطابق الأول، يعيش المالك مع

ابنته المتنبأة

في السرداب، السلال، والجرار،

والجرذان

الطوابق الثلاثة، تستعمل السلم

نفسه».

- ٤ -

وبعد، فإن ريتسوس، وعبر قصيدته البسيطة والعميقة، أثر كثيرا في النسيج الشعري اليوناني القديم والحديث معا.

فهو يعد رمزا من رموز الشعر اليوناني، كما تعد قصيدته نقطة التحول لكتابة شعرية جديدة، وأنموذجا حاكاه عشرات الشعراء من بعده في اليونان، وخارج اليونان، بحيث صار من الواجب الإبداعي قراءة ما كتبه ريتسوس من أشعار، وما عمل عليه من موضوعات وصياغات هي على غاية من الإتقان والبساطة، والانحياز إلى القيم الإنسانية السامية.

بشيرة

● ولد ريتسوس في قرية

(مونواسيا) اليونانية سنة ١٩٠٧

● عاش في طفولته حياة صعبة، وأصيب

بعدة أمراض كان من بينها السل.

● أصدر ديوانه الأول (التراكثورات)

سنة ١٩٣٤ وبدءا من هذا التاريخ

بات يصدر كل سنة كتابا.

● اعتقل مرات عدة، منذ عام ١٩٤٢،

ونفي إلى عدة جزر، ولم يفرج عنه إلا

سنة ١٩٥٢

● عاش فترة الحرب الأهلية (١٩٤٧ -

١٩٤٩).

● تزوج سنة ١٩٥٤

● طوف في عدة بلدان من العالم، من

بينها بلغاريا، الاتحاد السوفيتي،

كوبا، تشيكوسلوفاكيا، بلجيكا.

● نال جوائز عالمية عديدة، وكان مرشحا

لجائزة نوبل طيلة سنوات عديدة

● اعتقل من جديد مرات عديدة في

وطنه اليونان

● منعت دواوينه من الأسواق منذ

عام ١٩٦٧

● ترجمت قصائده إلى لغات عالمية

عديدة.

أدب  
الجسد..  
جسد  
الكتابة

# مرايا

## الخيال الرفيع بين «أدب البورنو»... والخيال الأدبي السوي

● بقلم: محمد يوسف

شاع في الآونة الأخيرة مصطلح «أدب الجسد».. وظهرت مقالات وتحليلات «رؤيوية» تتناول هذا «الجنس الإبداعي» على أنه يحمل سمات ومواصفات «جديدة»... وركزت بعض «الرؤى» التي رصدته على:

- مفهوم أدب الجسد.

- مفرداته ورموزه.

- استنباطاته واستنباطاته ودلالاته.

وتمحورت أفكار تلك الرؤى على أن «أدب الجسد» يبشر بظهور آفاق إبداعية مستحدثة بإمكانها تحويل الجسد أعضاء وفورنات فسيولوجية وكيميو - فيزيائية وسيكلوجية إلى دورات إيقاعية.

وهذا تنظير «جميل»... و«نبيل» في حد ذاته.. لكن الفاحص المتأنى المتأمل سواء كان «ناقدا محترفا».. أو «ذواقا» يتمتع بـ«التذوق النوعي» المرتكز على الخبرة والثقافة الذاتية، من السهل عليه كشف «الالتباس» في المصطلح.. و«التجارب الإبداعية» القابلة للشرح والتشريح.



المدببة المساء إلى وصف الأعضاء الجنسية عبر «رؤية البورنو» «الرؤية الاباحية المتهافئة».. وليس عبر الخيال الأدبي المتفاعل والمتصاعد بالتسامي.

وربما يقودنا هذا إلى قضية «تعرية الجسد» (على وزن تعرية النفس) باستخدام الرؤية الإبداعية.. وهي قضية في غاية التعقيد على أساس أن «المبدع المكبوت»، طالما هو يعاني من اللاسوية في الرؤية و«البث» على موجة «ترسبات» الكبت وذبذباتها الملتبسة بدعوى:  
— التخلص من ازدواجية الفعل والممارسة.

— توسعة سقف التجربة الذاتية وصبغه بـ / مصداقية «متوهمة» قوسقزحية.

طالما هو هكذا فلن يتمكن من تطويع وترويض رؤيته المبنية على «مكانية الكبت».. من / تعرية الجسد.. بتوظيف واستثمار «الخيال اللاسوي» لصالح «الخيال السوي».. إذ إن عند هذا المفصل تكمن المفارقة الفجائية: كيف يتأتى للمبدع المكبوت أن «يفارق» جغرافية «كبت» المليئة بتضاريس التنوءات الجنسية المتوحشة..؟

وتصبح المعادلة على هذا النحو:

كبت جنسي + عجز سوسولوجي  
اقتصادي سيكولوجي = رؤية إبداعية لا سوية..

ومن ثم يكون هناك بعد تبريري لهذا الفيضان والهيجان الرؤيوي المتكئ على عكاز «الإفضاء» و«الفضفضة» «الانتقامية» المستندة على «ممارسة الجنس الشفاهي» عن طريق «التعرية» و«التعري» بالكلمات والصور والمشاهد المتتابعة المنبثقة من الذاكرة المكبوتة. إن معضلة هذا النوع من الأدب، عبر ما

بإمكان القارئ متابعة النماذج التي نشرتها مجلة «إبداع» المصرية عدد يوليو ١٩٩٦ ومجلة «الجراد» التي ينشرها ما يطلق عليهم أدباء التسعينات في مصر.

إن الالتباس الذي أشرت إليه يتجذر حول نقطة «كشف المستور» وكسر «التابو» الجنسي.. بطريقة فجأة وهشة.. حيث تختلط تضاريس «جغرافية الكبت»... وتاريخانية «الكابت والمكبوت» بـ/ الخيال الأدبي اللاسوي الذي لا يميز بين الأبيض والأسود.. أي بين ممارسة التخييل الذي يمتد في اللاشعور داخل تشعبات غابة التجذرات والترسبات والإحباطات الجنسية المتوغة في «تاريخ الذات».. وبالتالي يقع «المبدع المكبوت» (قاصداً كان أو شاعرا) في مصيدة الـ «بورنوغرافيا» PORNOGRAPHY (أو الإباحية التي تقضي وتفضض لتكريس التفرغ والإشباع الجنسي الوهمي).... وفي المحصلة يصطبغ المكبوت بـ«البصمة الفرويدية».. وتصبح كل «رؤية إبداعية» تصعد وتتصاعد.. وتتلوى وتتلون في أتون الجنس وفحيحه اللهبي الجارف. وهنا يكمن مأزق «المبدع المكبوت»... خاصة إذا كان يعاني من احتقان سوسولوجي واقتصادي يجرفه إلى ذروة التآزم «الوجودي».. بحيث لا يكون قادرا على «ممارسة» السلوك الإنساني الاعتيادي في علاقته مع «الأخر» و«يفرض» على هذه العلاقة في أغلب الأحيان أن تكون «ملتبسة» هي الأخرى و«محشورة» في زاوية «العجز الاجتماعي والاقتصادي».. ولا تجد متنفسا إلا على الورق... وهذا هو ما يبرر لجوء عدد من شعراء التسعينات «المكبوتين».. والقاصات اللاتي يعانين من الارتطام بأحجار الواقع الاجتماعي والاقتصادي

أشرنا إليه، تتمفصل حول مرتكزين:

ـ مرتكز «موقف التأزم الوجودي» على المستويين الذاتي والجماعي.. ومدى مصداقية «الإفضاء» و«الرؤية» السوية.

ـ مرتكز قدرة المبدع المكبوت على الفصل بين الخيال الإباحي.. والخيال الإفضائي (نسبة إلى الإفضاء).

وفي وسع المبدع المكبوت أن يميز الخيط الرفيع بين الاثنين.. ويعقد المقارنة بنفسه.. فما يراه المرء في قلب الليل يدخل في نطاق العجز الذي يجمع الكابت والمكبوت.. وما يراه الإنسان في فضاء اللوحات التي تحول الجسد الإنساني إلى إيقاعات شفافة ينتمي إلى تحرير الجسد والرؤية الإبداعية معا من «مثقلات» و«محبطات» الكائن البشري الواقف على حافة المكابدات الفسيولوجية المرهقة.

ومن يعيد قراءة د. هـ. لورنس، مثلا، وروايته «أبناء وعشاق» و«عشيق الليدي تشاتري» يكتشف بسهولة الفرق بين «العجز الرؤيوي» والتوثب الكميوي.. إبداع.. وكيفية تضفير الاستبطانات البشرية بالشروط الفنية للإبداع.. وبذلك تصبح «خوخة لورنس المساء».. رمزا جنسيا وإبداعيا في الوقت ذاته.

ومن يفتح ملف رواية «أنف وثلاث عيون» لإحسان عبد القدوس التي أثارت أزمة في البرلمان المصري إبان حقبة الستينات وأوج الحكم الناصري انطلاقا من أنها رواية جنسية تحض على الفسق والرذيلة.. يكتشف بسهولة أيضا أن عبد الناصر كان على حق عندما تدخل وأمر باستمرار نشر فصول الرواية على صفحات مجلة «روز اليوسف».. لعدة أسباب منها:

ـ أن الرواية عمل فني يمتلك شروط الفن القصصي.

ـ أن شخصياتها ينطبق عليها الشرط الإنساني.. حيث «العجز» و«الضعف البشري».. يدخلان في إطار السلوكية السوية.

ـ أن مصداقية الأبعاد الإنسانية لشخصيات الرواية لا تشوبها شائبة.

وبغض النظر عن الصداقة الشخصية التي كانت تربط إحسان عبد القدوس بعبد الناصر.. واهتبال النظام الناصري الفرصة لـ/«الإفراج» عن بقية فصول الرواية لتلميع صورته وبسط شعبيته وجماهيريته.. بغض النظر عن ذلك كله.. فقد كان عبد الناصر على حق بتدخله وإعلان انحيازه لحرية المبدع السوي الواعي.

وفي يقيني.. فإن التباس ثنائية أدب الجسد.. وجسد الكتابة سيظل مندلعا.. ومشتبكا.. ويساعد على ذلك عدة أمور من بينها:

ـ تكنولوجيا البث الفضائي.. حيث بإمكان «الإنسان المكبوت» استدعاء كافة صور «الجنس التكنولوجي» باستخدام طبق الفضاء التلفزيوني.

ـ الضخ الإباحي لشبكة الانترنت.. الذي يتضمن رسومات وحكايات وأفلام «جنسية» حتى للأطفال.. وهو الضخ اللاأخلاقي الذي تقف وراءه «مافيات» إجرامية يقودها علماء كمبيوتر وعلم نفس وعلم الجريمة ورجال الأعمال الذين يحققون أرباحا «فلكية» على حساب القيم والأخلاق والمبادئ والمثل العليا.. وما «يتفجر» عن ضخ الـ/البورنو.. الالكتروني (إذا جاز التعبير) عن ربط «الدعارة التكنولوجية» بـ/شبكات وعصابة الرقيق الالكتروني الأبيض.. وهي القضية التي انعقد من أجلها مؤخرا مؤتمر ستوكهولم برعاية اليونسيف

وضم ١٢٢ دولة بالعاصمة السويدية  
لمناقشة ووضع الحلول ومحاصرة ظاهرة  
اصطياد «براءة الطفولة» في شبكات  
الرديلة والعهر والتعهير.. وإيقاعهم - عبر  
الإغواءات والإغراءات الالكترونية - في  
مستنقعات الجنس العبي الرخيص.  
إن «أدب الجسد» بحاجة إلى رؤى  
نقدية عصرية قادرة على فض الالتباس  
والاشتباك بين:

- أدب البورنو.. وأدب الجنس السوي.
- الإغواء الالكتروني (البث الفضائي..  
وإباحيات شبكة الانترنت).
- ثنائية الكبت والإفشاء... والانفجار  
«الجنسي» بترسباته اللاسوية..  
والفضفضة الإبداعية التي تملك شروط  
العمل الفني السوي ■.



شهدت سنة ١٩٨٢ حدثا كان الأول من نوعه في صناعة الأفلام الأميركية، فخلال موسم ١٩٨٢/١٩٨٣ لم يكن أشهر «ممثل» سينمائي شرا أبدا، وبحسب المرجع «تاريخ السينما المصور» بالانجليزية، كان ذلك الممثل إي تي ET، الشخصية الغريبة الشكل إنما الظريفة الآتية من الفضاء الخارجي التي قامت بدور البطولة في فيلم (إي تي: القادم من خارج الأرض) ET: The Extraterrestrial

هذه الحالة اللافتة للنظر هي مجرد دليل واحد من الأدلة الكثيرة على الشعبية الهائلة التي حظيت بها روايات الخيال العلمي في السنين الأخيرة، فبعد أن كان أدب الخيال العلمي يقتصر على المجالات الرخيصة ويعتبره الناس سلوى الوحידين والحالمين، صار جزءا بارزا من التسلية الشائعة، ولكن ماذا يكمن وراء شعبيته المثيرة؟ للإجابة عن هذا السؤال يجب أن نتأمل أولا في تاريخ أدب الخيال العلمي.

### اهتمام متزايد

منذ زمن بعيد سحيق يروي الناس قصصا غير حقيقية لإخافة الآخرين أو التأثير فيهم أو لمجرد التسلية. ولكن خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر دخلت أوروبا عصر التقدم العلمي والمادي. وابتدأ كثيرون يتحدون الأفكار ومراجع الثقة التقليدية. وفي هذا الجو ابتدأ البعض يتأملون في مدى تأثير التقدم العلمي في الجنس البشري في المستقبل.

أما من ابتكر أدب الخيال العلمي بالتحديد فليس أكيدا. ففي القرن السابع عشر كتب المؤلفان فرنسيس غودوين

# أدب الخيال العلمي عتبة القرن الحادي والعشرين

د. محمد يوسف



محمل الجد على نحو متزايد بعد الحرب العالمية الثانية، فالدور المثير الذي لعبه العلم في تلك الحرب رفع مكانة العلم عالياً. وصارت توقعات كتاب قصص الخيال العلمي تبدو قابلة للتصديق أكثر. وهكذا ابتدأت تنتشر المجالات المصورة وغير المصورة والكتب ورقية الغلاف التي تتناول مواضيع الخيال العلمي، وصارت كتب الخيال العلمي ذات الغلاف الورقي المقوى بين الكتب الأكثر مبيعاً.

### الخيال يصير حقيقة

مع مطلع القرن العشرين كان العلماء قد ابتدأوا يحققون بعض أحلام كتاب «الخيال العلمي». فقد قضى الفيزيائي الألماني هرمان أوبرت سنوات عديدة يحاول فيها أن يحقق حلم جول فرن برحلة فضائية بواسطة مركبة مأهولة. وساعدت حسابات أوبرت على وضع الأساس العلمي للسفر إلى الفضاء، لكنه لم يكن الوحيد الذي تأثر بروايات الخيال العلمي. يقول كاتب قصص الخيال العلمي الشهير راي براد بري:

"إن فيرنر فون براون وزملاءه في ألمانيا وكل شخص في هيوستن (مركز وكالة ناسا لتسيير المركبات الفضائية بعد إطلاقها) مكتب كيندي (مراكز إطلاق المركبات) قرأوا كتابات هـ.ج. ولز وجول فرن عندما كانوا صغاراً وقرروا أن يعملوا على تحقيق كل ذلك عندما يكبرون."

وفي الواقع، كانت قصص الخيال العلمي نقطة انطلاق للابتكار في مجالات كثيرة، والكاتب روني يدعي أنها قليلة هي «الاختراعات أو الاكتشافات التي لم تتوقعها قصص الخيال العلمي

وسيرانو دو بيرجيراك أعمالاً خيالية عن السفر في الفضاء. وفي سنة ١٨١٨ روت مارس شلي في كتابها (فرنكنشتاين)، أو (بروميثيوش العصري) قصة عالم وقدرته على خلق الحياة ووصفت النتائج المريعة لذلك.

استعمل بعض الكتاب هذا النوع من الخيال لابرار عيوب المجتمع البشري. وهكذا عندما كان جوناشان سويغت يسخر من المجتمع الانكليزي في القرن الثامن عشر، حاك تهكمه في سلسلة من الأسفار الخيالية، والنتيجة كانت (رحلات غالفير)، قصة رمزية ساخرة دعيت «أول رائعة أدبية» في الخيال العلمي.

ولكن الفضل في إعطاء قصص الخيال العلمي شكلها العصري ينسب عادة إلى الكاتب جول فرن و هـ.ج. ولز. ففي السنة ١٨٦٥ كتب فرن (من الأرض إلى القمر)، واحدة من سلسلة رواياته الناجحة، وفي سنة ١٨٩٥ ظهر كتاب هـ.ج. ولز (آلة الزمان).

ولكن أدب الخيال العلمي هو إلى حد بعيد إحدى ظواهر القرن العشرين. فقد صيغ المصطلح في السنة ١٩٢٩ ليعبر عن ولادة، كما لطائر الفينيق، جنس أدبي من رماد جنس أقدم، أي «الأدب الرومانسي العلمي». وينسب إلى هيوغو غرنسباك، ناشر ورئيس تحرير مجلة القصص المذهلة التي تقدم مواد مثيرة، الفضل في صياغة كلمة Scientifiction التي تطورت وصارت Science Fiction أي «الخيال العلمي». وفي افتتاحيته في العدد الأول من المجلة عرف غرنسباك الخيال العلمي كالتالي: "رواية مغامرات ساحرة تتمازج مع الحقيقة العلمية والرؤية التنبؤية".

في الواقع، ابتدأ الخيال العلمي يحمل

ذلك اسألوا أنفسكم عما إذا كان الخيال العلمي قد تحدث عنها مسبقا، أي كلمة تقريبا".

طبعاً، ليس الخيال العلمي في نظر محبيه علماً حقيقياً بل أدباً. ومع ذلك هنالك أشخاص يشكون في قيمته في هذا المجال أيضاً. يقول كاتب قصص الخيال العلمي روبرت هايلين متأسفاً أنه ينشر الآن «كل ما هو سهل القراءة وحتى مسل بعض الشيء بما في ذلك عدد كبير من الروايات النظرية ذات المستوى الأدنى».

وعلى الرغم من هذا النقد، بلغت شعبية الخيال العلمي حداً لم يسبق له مثيل إذ نال دعماً قوياً، لا من العلماء، ولا من الأدباء، بل من صناعة الأفلام.

## الخيال العلمي على الشاشة الكبيرة

كانت بداية أفلام الخيال العلمي في سنة ١٩٠٢ عندما صنع جورج ملياس فيلم (رحلة إلى القمر) وافتتن جيل نال من محبي السينما الشباب بـ (فلاش غوردن). ولكن في سنة ١٩٦٨، قبل سنة من وصول الإنسان إلى القمر، نال الفيلم (٢٠٠١) رحلة فضائية طويلة) تقديراً فنياً وكان ناجحاً من الناحية التجارية أيضاً، وأصبحت هوليوود الآن تخصص ميزانيات ضخمة لأفلام الخيال العلمي.

بحلول أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينات، بلغت مداخيل أفلام مثل (الغريب)، (رب النجوم)، (بلايد رانر)، و (إي تي: القادم من خارج الأرض) نصف مبيعات كل شبابيك التذاكر في الولايات المتحدة. طبعاً، كان أحد أنجح الأفلام على الإطلاق من فئة الخيال العلمي، (جوارسيك بارك). ومع الفيلم ظهرت

مسبقاً". فالغواصات والرجال الآليون والصواريخ المأهولة كانت جميعها من المواضيع الشائعة لقصص الخيال العلمي قبل أن تصبح حقيقة بزمان طويل.

وهل يمكن لأحد أن يتنبأ باختراع السيارات، التلفزيونات، وأجهزة الكمبيوتر قبل أكثر من مائة وثلاثين سنة؟ هذا ما فعله كاتب روايات الخيال العلمي جول فرن. فهذه الأفكار العلمية الثاقبة والمذهلة وجدت في مخطوطة اكتشفت مؤخراً لرواية جول فرن بعنوان «باريس في القرن العشرين». وفي هذه الرواية التي لم تنشر سابقاً وصف فرن أداة غريبة الشكل تشبه بشكل مدهش آلة الفاكس العصرية، وبكلمات فرن أنها: "تلفراف فوتوغرافي يسمح بارسال صورة طبق الأصل لأية كتابة أو إمضاء أو تصميم إلى مسافات بعيدة جداً".

ولكن حتى اذكى كتاب روايات الخيال العلمي يحتاجون إلى الكثير الكثير لكي يعتبروا متنبئين حقيقيين. مثلاً، صحيح أن قراءة رواية جول فرن (رحلة إلى قلب الأرض) ممتعة جداً، لكن العلماء يعرفون الآن أن القيام برحلة مماثلة أمر مستحيل. ولا يبدو أنه من المحتمل أن يشهد عام ٢٠٠١ رحلات بمركبات مأهولة إلى المشتري أو إلى كواكب أخرى، كما ذكر البعض.

ولم يتنبأ أيضاً كتاب قصص الخيال العلمي بالتطورات العلمية المذهلة التي حدثت. اعترف كاتب قصص الخيال العلمي توماس دش قائلاً: "انظروا كيف أن الخيال العلمي لم يتخيل عصر الكمبيوتر، أو اتلاف طبقة الأوزون أو الايدز. انظروا إلى كل هذه الأمور وبعد

كميات هائلة من ألف منتج تقريبا عن جوارسيك بارك، وليس مدهشا أن ينضم التلفزيون أيضا إلى القافلة، فالبرنامج الشهير (ستار ترك) قاد إلى انتاج عدد من البرامج المتعلقة بالفضاء الخارجي.

ولكن يشعر كثيرون بأن بعض كتبة قصص الخيال، إرضاء لرغبات الناس، يضحون بالخصائص التي أعطت الخيال العلمي مقدارا من القيمة، ويدعي المؤلف الألماني كارل ميخايل أرمر أن «الخيال العلمي اليوم هو مجرد علامة تجارية رائجة بحيث لم يعد يتميز بمضمونه بل بالتقنيات التسويقية». ويقول آخرون بأسف أن «النجوم» الحقيقيين في أفلام الخيال العلمي اليوم ليسوا الأشخاص بل المؤثرات الخاصة.

وفي الواقع، أن الكثير جدا من أفلام الخيال العلمي لا يتعلق بالعلم أو المستقبل على الإطلاق، والمشاهد المستقبلية تستخدم أحيانا فقط كخلفية للعنف الحي، وفي الكثير من الأفلام يصور هذا العنف بتفاصيل مريعة. وهكذا فإن بعض روايات وأفلام الخيال العلمي الأكثر شعبية هي في الواقع جزء مما يدعوه البعض «الوهم العلمي» فغالبا ما تكون السمة المميزة في الخيال العلمي كون الأفكار مقبولة علميا، أما القصص الوهمية فلا تحدها سوى مخيلة مؤلفها.

وهكذا، فإن روايات الخيال العلمي، التي خلقت منذ قرن مضى في سماء الأدب لتحمل رؤيا المهندسين والعلماء، والأولاد الذين سيكبرون ليصيروا كذلك، الراغبين في تغيير وتحسين عالم مزقته الحرب والفقر، قد بدأت بوصلتها العلمية بالتشويش وفي أحيانا كثيرة أيضا، فقدت جناحيها الأبيين كذلك !

## سعيد عقل :

على الكتاب أن يحاربوا البشاعة  
أعيش من أدبي لأن أدبي أدب الشهامة

## إبراهيم صموئيل :

أعيش وسط الناس البسطاء، والحياة علمتني متى أكتب ومتى أصمت  
أبحث في القصة عما يهيج الروح ويبقى في الذاكرة

الذي يدعو إلى القيم المثلى، قيم المروءة والشهامة، والذي يحارب السطحية والرفض والابتذال. ومثل هذا الأدب هو ما جعله يعيش دون مساعدة من الدولة أو غيرها.

وقد أشاد الأستاذ عبد الرزاق البصير بما جاء في حديث الشاعر سعيد عقل، وقال: مهما اختلفنا مع الأستاذ سعيد عقل، فلا يمكننا إلا أن نقول إنه شاعر عظيم ورجل غير عادي، ومن النادر أن يأتي لنا الدهر بمثل له. ثم دار حديث ودي مفتوح بين الشاعر وجمهوره الحاضرين شارك فيه الأستاذ يعقوب الرشيد، والأستاذ هاشم السبتي، والكاتبة ليلى العثمان، وعدد من الحاضرين. وأعقب ذلك إلقاء قصيدة

استضافت رابطة الأدباء مساء ٩٦/١٠/٥ الشاعر سعيد عقل على هامش زيارته إلى الكويت، حيث تحدث عن ملامح من تجربته الشعرية والحياتية، ثم أشار إلى أهمية أن يحارب الكتاب العرب الغزو الإعلامي الوافد عبر القنوات الفضائية الغربية التي تبث سمومها في عقول وأرواح أبنائنا. ودعا إلى المحافظة على خصوصيتنا وتقاليدنا في المسرح والأغنية والموسيقا. ونبه إلى دور اليهود في تشويه الحقائق عبر الإنتاج السينمائي.

وميز عقل بين وجهي الحضارة الغربية، الوجه السلبي المدمر، والوجه الإيجابي الذي يمكن أن نفيد منه. وأكد أن ما يبقى من الأدب هو ذلك



التي شارك فيها كل من الأستاذ سليمان الخليفة، والدكتور غانم هنا، والدكتور خليفة الوقيان، والدكتور نزار العاني، والقاص ناصر الظفيري، والشاعر هاشم السبتي، والزملاء عدنان فرزات، وبزة الباطني، أوضح صموئيل أن القصة لا تخضع لتعريفات محددة، وما يهمه فيها هو ما تثيره من بهجة في الروح أو مرارة في القلب أو صدى في الذاكرة. وأن لا رغبة لديه للتفرغ من أجل الكتابة، لأن الكتابة علمته أن يعيش بين الناس، ويندمج معهم أكثر.

كما أشار صموئيل إلى مظاهر الغزو الثقافي، وإلى الوجه الآخر للقنوات الفضائية التي شكلت استلاباً جديداً لعقل الإنسان وروحه، وأن الغزو، كل غزو كريبه، بدءاً من غزو أعشاش النمل الوديعة وتدميرها، وانتهاء بغزو الكويت الآمنة وترويعها.

وفي الأسبوع الثاني من إقامة القاص الضيف في الكويت التقى بجمهوره في صالة رابطة الأدباء عبر أمسية قدمه فيها القاص طالب الرفاعي بكلمة ترحيبية أضاءت كثيراً من الجوانب المهمة في شخصيته وتجربته القصصية.

للشاعر جورج طربيه في حب الكويت. وفي مساء ٦/١٠/١٩٩٦ استضافت رابطة الأدباء القاص السوري إبراهيم صموئيل ليتحدث عن تجربته الأدبية والحياتية. وقد قدمه إلى الجمهور الأستاذ خالد عبد اللطيف رمضان أمين عام رابطة الأدباء بكلمة ودية ترحيبية قال فيها:

نلتقي اليوم بكاتب نسعد به وبأدبه، ويسر رابطة الأدباء أن تستضيفه إيماناً منها بوحدة الثقافة العربية، واسمحوا لي بأن أرحب به كاتبا متميزا وصاحب قضية، متمنيا أن نتعاون من خلال هذه الجلسة المفتوحة في طرح الآراء وتبادل وجهات النظر للوقوف عند هذه التجربة المهمة.

ثم تحدث إبراهيم صموئيل عن علاقته بالكويت وبأدبائها، وعن سعادته بهذه الزيارة التي سيتعرف فيها عن قرب على ملامح الحياة الثقافية وأعلام الأدب والفكر.

واعتبر صموئيل أن الكتابة ليست امتيازاً، بقدر ما هي صلة حميمة مع الناس، وأن هذه الصلة تتعمق بقدر ما يقترب الكاتب من هموم مجتمعه ويصغي إلى نبضه.

ومن خلال إجابته على كثير من الأسئلة